Geschichte des neueren Dramas

Wilhelm Michael Anton Creizenach, Paul Otto

ARTES SCIENTIA VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

805.2
C.1

Digitized by Google

Digitized by Google

WILHELM CREIZENACH,

GESCHICHTE

DES

NEUEREN DRAMAS.

ZWEITER BAND.

Digitized by Google

GESCHICHTE

DES

NEUEREN DRAMAS

139311

VON

WILHELM CREIZENACH,
PROFESSOR DER DEUTSCHEN SPRACHE UND LITTERATUR
AN DER UNIVERSITÄT KRAKAU.

ZWEITER BAND.

RENAISSANCE UND REFORMATION.

ERSTER THEIL.

HALLE A. S.,
VERLAG VON MAX NIEMEYER.
1901.

Digitized by Google

Vorwort.

Et vous pardonnez humblement
Se nous vous tenons longuement
Car la matere le requert
Qui a no jeu sort et affert
Et ancores le passerons
Le plus briefment que nous porrons.

Diese Worte aus dem alten Mysterium von Arras kommen mir in den Sinn, indem ich meinen Lesern den zweiten Band vorlege. Ich hatte gehofft, in diesem Band bis zu den unmittelbaren Vorgängern Shakespeares vordringen zu können, aber die gewaltige Stoffmasse nötigte mich zu einer Teilung. Der dritte Band, der das französische, spanische, portugiesische, deutsche, niederländische und englische Drama im Zeitalter der Renaissance und Reformation umfafst, ist im Manuskript bereits im wesentlichen vollendet und soll im nächsten Jahr erscheinen. Er wird auch einen Index über die drei ersten Bände enthalten, dessen Anfertigung Herr Dr. Reinhold in Halle a. S. freundlichst übernommen hat.

Die Art, wie ich den Stoff abgegrenzt und eingeteilt habe, will ich hier nicht erörtern; ihre Rechtfertigung wird sich hoffentlich aus dem Buche selbst ergeben. Als ungefähre Zeitgrenze ist das Jahr 1570 angenommen. Ich halte diese Einteilung auch in Bezug auf das lateinische Schuldrama für berechtigt; die weiteren Schicksale desselben sollen der Gegenstand eines späteren Abschnittes sein, in dessen Mittelpunkt die Anfänge der Jesuitenbühne, sowie Frischlin, das Strafsburger Akademietheater und das englische Universitätsdrama im Zeitalter Shakespeares stehen werden. Das Wenige, was über das griechische Drama in diesem Zeitraume zu sagen ist, wufste ich nicht anders unterzubringen, als in dem ersten Buche des vorliegenden Bandes. Wenn in einem Lande, wie

Digitized by Google

z. B. in Polen, sich in diesem Zeitraum nur vereinzelte Ansätze einer späteren, reicheren Entwicklung zeigen, so schien es mir angemessen, mit der Darstellung der nationalen dramatischen Litteratur zunächst noch nicht zu beginnen.

Es liegt übrigens in der Natur gerade dieses Stoffes, dafs die verschiedensten Arten der Anordnung möglich sind; für welche man sich auch schliefslich entscheidet, man wird immer die Empfindung haben, dafs der oder jener mafsgebende Gesichtspunkt bei einer andern Einteilung deutlicher hervorgetreten wäre. Vielleicht wird man auch beim zweiten Band in dieser Hinsicht manche Ausstellungen erheben, doch glaube ich kaum, dafs einer der Leser sich über die zweckmäfsigste Anordnung so sehr den Kopf zerbrechen wird, wie ich selber das gethan habe.

Wie bei dem ersten Bande, so hatte ich auch bei der Fortsetzung öfters die Empfindung, eines jener Bücher zu schreiben, „für welche die Zeit noch nicht gekommen ist.“ Doch ist es unmöglich, mit einer Gesamtdarstellung so lange zu warten, bis alle Einzelfragen durch Monographien erledigt sind. Wenn ich öfters die Erfahrung machte, dafs den Verfassern von Monographien die grofsen Zusammenhänge der Entwicklung nicht deutlich waren, so konnte mich das nur in der Überzeugung bestärken, dafs hier eine Wechselwirkung eintreten mufs. Eine erschöpfende Darstellung ist natürlich nicht beabsichtigt; auch werden mir wohl manche Zusammenhänge deshalb entgangen sein, weil ich in Anbetracht des weit zerstreuten Materials sehr viel mit Excerpten arbeiten mufste, die ich mir auf Reisen angefertigt hatte. Manche gesammelte Materialien liefs ich ungenutzt, manche Fragen, die mit dem Stoff in Zusammenhang stehen, verfolgte ich nicht weiter, um nur einmal zu einem Abschlufs zu gelangen. Dazu hat die leicht erklärliche Ungeduld beigetragen, mich endlich der grofsen Zeit des englischen und spanischen Dramas zu nähern. Und auch abgesehen davon ist es besser, die Vorarbeiten nicht so lange hinzuziehen, bis man von dem Gegenstand zu viel versteht, um ein Buch darüber schreiben zu können.

Schliefslich mufs ich bemerken, dafs ich infolge meiner Berufsthätigkeit wohl kaum die nötige Mufse zum Abschlufs

Digitized by Google

des zweiten und dritten Bandes gefunden hätte, wenn mir nicht von dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht ein halbjähriger Urlaub bewilligt worden wäre, für welchen ich hiermit meinen ehrerbietigen Dank ausspreche. Aufserdem gebührt mein Dank den Vorständen und den Beamten der Bibliotheken; zu denjenigen, deren Liberalität ich schon in der Vorrede zum ersten Band zu rühmen hatte, sind inzwischen noch zahlreiche andre hinzugekommen; überall fanden meine Wünsche die wohlwollendste Berücksichtigung.

Am 25. August 1901.

Wilhelm Creizenach.

Digitized by Google

Inhalt.

Erstes Buch.

Das lateinische Drama.

Seite 1—181.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zweites Buch.

Komisches Drama und pastorales Drama in Italien.

Digitized by Google

Drittes Buch.

Die Renaissance-Tragödie.

Digitized by Google

Digitized by Google

Viertes Buch.

Das serbo-kroatische Drama in Dalmatien.

Seite 506—526.

Digitized by Google

Erstes Buch.

Das lateinische Drama.[1]

Wir haben gesehen, dafs bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts das Studium der dramatischen Dichter des Altertums für das eigentliche Theaterwesen so gut wie gänzlich unfruchtbar geblieben ist. Während in der letzten Hälfte des Jahrhunderts Motive aus dem Gedankenkreise des wiederbelebten Altertums mehr und mehr in die herkömmlichen Festspiele eindrangen und mit den Mitteln der neu erstandenen heiteren Kunst vorgeführt wurden, hören wir doch lange nichts davon, dafs die begeisterten Jünger der Altertumswissenschaft den Gedanken einer theatralischen Verkörperung eines antiken Bühnenwerkes gefafst hätten, ein Gedanke, der ihnen doch nach unserm Gefühl hätte so nahe liegen müssen. Zumal da die Kenntnis der scenischen Altertümer, wohl vor allem durch das Studium des Vitruv, immer deutlicher geworden war. So zeigt sich in Albertis Werk über die Architektur, das er 1452 dem Papst Nicolaus V. überreichte, ein klarer Überblick über das antike Bühnenwesen, und wenn bei dem grofsartigen Umbau des Vatikans, den der humanistische Papst plante, auch ein „theatrum" vorgesehen war, so wäre es wohl denkbar, dafs er die Darstellung klassischer Dramen beabsichtigte. Unter den folgenden Päpsten hören wir nichts von dramatischen Aufführungen.

1) Für die Fälle, wo bibliographische Angaben fehlen, verweise ich auf die Werke von Goedeke und Bahlmann; eine sorgfältige Bibliographie der in Frankreich entstandenen lateinischen Dramen — zum Teil mit Inhaltsangaben — enthält der Aufsatz Bolte's in der Festschrift für J. Vahlen, Berlin 1900, S. 591 ff.; zur lat. Tragödie vgl. Buch III.

Digitized by Google

Calixtus III. (1455—1458) zeigte nicht das geringste Interesse an den Bestrebungen der Humanisten; Pius II. (1458—1464) hatte die Zeiten längst hinter sich, da er die famose Chrisis gedichtet hatte; auch er hat die Hoffnungen mancher Humanisten getäuscht, und Paul II. (1464—1471) hielt mit eiserner Strenge die römische Humanistengruppe darnieder, von welcher die Wiederbelebung des klassischen Dramas ausgehen sollte.

Das geistige Haupt dieser Gruppe, Pomponius Laetus (geb. wahrscheinlich 1427 zu Amendolara in Calabrien, † 1497 zu Rom) war noch unter Paul II. auf den Lehrstuhl der römischen Universität berufen worden, den vor ihm Lorenzo Valla inne hatte. Keiner unter den frühern Humanisten lebte so ausschliefslich wie er im Gedanken an die Herrlichkeit des alten Rom. Sein ganzes Sinnen und Trachten war darauf gerichtet, sich in die Zeiten entschwundener Gröfse zu versetzen. In diese Traumwelt folgte ihm willig eine erlesene Schar von Freunden und Schülern, denen er das Studium der Klassiker durch ästhetische und archäologische Bemerkungen und vor allem durch die Kraft seiner Begeisterung belebte. Sie bildeten eine litterarische Sodalität, die sich mit altrömischen Formen umkleidete, deren Mitglieder sich altrömische Namen und Titel beilegten; den Geburtstag der Stadt pflegten sie als den höchsten Festtag feierlich zu begehen. In diesem Kreise begegnen wir zuerst dem Gedanken, die Aufführung antiker Dramen nach antiker Art ins Werk zu setzen.

Die Lehrthätigkeit des Pomponius in Rom, die sich über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren hinzieht, wurde, wie bekannt, noch durch Paul II. jäh unterbrochen. Das Treiben der Akademiker, ihre Begeisterung für das heidnische und republikanische Rom schien ihm in kirchlicher und politischer Hinsicht gefährlich; während des Karnevals 1468 wurden zwanzig Akademiker verhaftet; Pomponius, der geflohen war, wurde nach Rom zurückgebracht und in den Kerker der Engelsburg geworfen. Allmählich wurde jedoch die Haft gemildert, er durfte seine Lehrthätigkeit wieder aufnehmen und nach dem Regierungsantritt Sixtus IV. (1471) wurde durch die Herstellung der Akademie der Triumph des Humanismus entschieden.

Digitized by Google

Erst in dieser zweiten Periode hören wir von dramatischen Aufführungen der „Pomponianer", von welchen in den Aktenstücken und Nachrichten, die sich auf die Unterdrückungsmafsregeln Pauls II. beziehen, noch nirgends die Rede ist. Zunächst scheinen die Aufführungen auf den engeren Kreis der Akademiker beschränkt gewesen zu sein; Cortesius berichtet, dafs einmal bei der Feier des Geburtstages Roms im Hause des Pomponius auf dem Quirinal der junge Inghirami (geb. 1470) bei einer Darstellung der Asinaria des Plautus mitgewirkt habe, ein Ereignis, das jedenfalls in die Zeit nach der Wiedereröffnung der Akademie unter Sixtus IV. fallen mufs.[1]

Das Entzücken der humanistischen Kreise können wir uns wohl vorstellen. Weit wirksamer als durch alle seine sonstigen antiquarischen Spielereien konnte Pomponius seine Jünger in das alte Rom zurückzaubern, wenn er unmittelbar vor ihren Augen dieselben Gestalten vorführte und vor ihren Ohren dieselben Verse ertönen liefs, an denen sich vor anderthalb tausend Jahren die alten Römer ergötzt hatten. Die Wiederbelebung der Bühne des Altertums wurde einer der glänzendsten Ruhmestitel des Pomponius, und wie es scheint dauerte es nicht lange, dafs auch humanistische Grofswürdenträger der Kirche ihn aufforderten, in den Höfen ihrer Paläste mit seinen Schülern aufzutreten. Aber auch hier sind wir leider auf sehr spärliche Nachrichten angewiesen, aufser der Asinaria können wir von keinem andern antiken Lustspiel nachweisen, dafs die Pomponianer es aufführten, doch ist es wahrscheinlich, dafs der Bericht des Hermolaus Barbarus über Aufführungen seines ergänzten Amphitruo in seine letzten römischen Jahre fällt (1489—1493 oder 94) und sich auf die Pomponianer bezieht. Dafs Pomponius, der dem Texte des Terenz eine solche Sorgfalt zuwandte,[2] auch diesen Dichter bei den Aufführungen nicht vernachlässigte

1) Bei den öfters citierten Worten in dem Bericht des Jacobus Volaterranus über ein Gastmahl beim Venetianischen Orator Diedo 1482: Fuerunt qui... comoedias recitarunt, veterum mores et acta imitantes (Muratori, Scriptores 23, 162), ist es nicht klar, um was für komische Aufführungen es sich handelt.

2) Fabricius, Bibl. lat. Leipz. 1773 S. 54 spricht von einem Terenz, Parma 1480 mit castigationes des Pomponius Laetus.

Digitized by Google

könnten wir voraussetzen, auch wenn es Sabellicus nicht ausdrücklich berichtete. Die Seele dieser Aufführungen scheint Inghirami gewesen zu sein, der in späteren Jahren als der glänzendste lateinische Redner aus Pomponius' Schule gerühmt wurde. In den Jugendjahren hat er durch seine schauspielerischen Leistungen die Aufmerksamkeit auf sich gezogen.[1] Während noch bei seinem ersten Auftreten in der Asinaria sein allzulebhaftes und allzumarkiertes Gebärdenspiel getadelt wurde, hat er bei seinem Auftreten in der Titelrolle von Senecas Phaedra (s. u. Buch III) solche Bewunderung erregt, dafs ihm zu seiner grofsen Freude der Beiname Phaedra für sein ganzes übriges Leben anhaftete.

Soviel ergiebt sich jedoch aus den spärlichen Nachrichten mit Bestimmtheit, dafs nunmehr die Dramen der Römer mit Verteilung unter mehrere Schauspieler dargestellt wurden. Die alte Schulmeinung, dafs bei den Aufführungen im alten Rom alle Rollen von einem und demselben Darsteller gesprochen wurden, hatte sich offenbar bei dem eindringenden Studium des Altertums ganz von selbst verloren. Das Verdienst der Wegräumung des früheren Irrtums läfst sich meines Wissens nicht an eine bestimmte Persönlichkeit anknüpfen; als Polydorus Virgilius in seinem Buch De inventoribus rerum[2] diesem Irrtum unter Berufung auf eine Stelle in Ciceros Paradoxen zurückwies, hatten die Pomponianer schon längst ein richtigeres Verständnis des antiken Schauspielwesens durch ihre Aufführungen dargethan. Auch gewann man jetzt einen besseren Einblick in die Art wie die Alten den Bühnenraum herrichteten und ausschmückten. Dafs die Komödien des Plautus und Terenz auf

1) Cortesius sagt von ihm (de cardinalatu 1510 Bl. 98 f.): qui in adolescentia ad absolutam ethologiam pervenire potuisset, nisi eum ad eloquentiam abstraxisset gloria expetita major.

2) Lib. III, cap. 13. Die ersten drei Bücher erschienen zuerst 1499; ich kenne blofs spätere Ausgaben. Merkwürdigerweise sagt noch Erasmus in seinen Adagia: Nihil ad versum οὐδὲν πρὸς ἔπος id est Nihil ad carmen. De iis qui longe discrepant ab iis quae proposita sunt. Translatum videtur a scena, ubi histrio saltatu gestuque carminis genus repraesentat. Et haud scio an alius fuerit qui recitaret versus, alius qui gesticularetur. Apparet enim unum aliquem fuisse recitatorem, cujus est illa vox in calce comoediarum: Calliopius recensui.

Digitized by Google

einem öffentlichen Platz spielten, in dessen Hintergrund die Häuser der betheiligten Hauptpersonen sichtbar waren, ging schon aus den überlieferten Texten hervor, mit besonderer Deutlichkeit aus einigen plautinischen Prologen, z. B. zum Amphitruo, Miles gloriosus und Poenulus, wo der Schauplatz der folgenden Handlung erklärt wird und das Bild, das man auf diese Art gewonnen, mufste dann durch die Schilderungen des Vitruvius eine weitere Bestätigung finden. Die römischen Humanisten waren denn auch bestrebt, den äufseren scenischen Apparat in seinem alten Glanz wieder aufleben zu lassen. Sie setzten in dieser Beziehung grofse Hoffnungen auf den Kardinal Raffaele Riario, der im Hof seines Palastes unter einem grofsen Zeltdach die Phaedra von den Pomponianern aufführen liefs.[1] Sulpicius Verulanus, der erste Herausgeber des Vitruvius (Romae s. a.), meint deshalb in seinem Widmungsschreiben an den Kardinal, derselbe habe sich den Ruhm des Catulus erworben, der zum erstenmal über die Zuschauer im Theater ein solches Schattendach ausspannte. Aber nun möge er auch noch ein Vitruvianisches Theater errichten, es könne ja in mäfsigen Dimensionen gehalten sein und brauche nicht so kostspielig zu sein wie das des Pompejus, von dem die Alten solche Wunderdinge erzählten. In diesem Theater könne die Jugend an Festtagen durch ihre Aufführungen das Volk belehren und aufheitern; an Kirchenbauten könne ja der Kardinal immer noch denken, wenn er älter sei. Doch hat der Kardinal, mit anderweitigen grofsen Bauplänen beschäftigt, diesen Wunsch nicht erfüllt; die moderne Kunst der Ausschmückung eines theatralischen Schauplatzes hat sich, wie wir später noch sehen werden, nicht bei den lateinischen Aufführungen in Rom, sondern bei den italienischen Aufführungen in Ferrara entwickelt. Dafs bei den Aufführungen im Hause des Pomponius kein grofser scenischer Apparat entfaltet wurde, können wir als sicher annehmen, aber auch bei einer Aufführung der

1) Wenn Sulpicius aufserdem sagt, diese Aufführung habe tamquam in media circi cavea stattgefunden, so kann man vermuten, dafs die Zuschauer im Kreis um die Darsteller safsen. Unklar ist, was Sulpicius meint, wenn er sagt, der Kardinal habe zuerst dem Zeitalter den Anblick einer scena picturata dargeboten.

Digitized by Google

Menächmen im Vatikan 1502 heben die Ferraresischen Gesandten ausdrücklich hervor: non v'era scena alcuna perchè la camera non era capace. Man hat wohl auch öfters in den ersten Zeiten des humanistischen Theaters den Mangel einer eigentlichen Dekoration durch ein Auskunftsmittel ersetzt, von dem wir uns mit Hilfe einiger alter Terenzausgaben einen Begriff bilden können. Dort befindet sich nämlich vor jeder Scene ein Holzschnitt, auf welchem die Häuserreihe im Hintergrund durch eine Reihe von Zellen ersetzt ist, die durch Pfeiler oder Säulen von einander getrennt und nach vorn mit Vorhängen abgeschlossen sind, ähnlich wie die Auskleidezellen in einem Schwimmbad; durch Aufschriften oberhalb der Vorhänge ist angedeutet, wessen Haus jede einzelne Zelle darstellen soll und dem entsprechend bewegen sich die Personen vom Hintergrund auf die Bühne und zurück.[1]

Durch Sabellicus erfahren wir, dafs die Pomponianer neben den alten Komödien auch solche von neueren Dichtern aufführten, doch hat sich nichts derart erhalten. Das einzige humanistische Theaterstück, von dem wir mit Bestimmtheit wissen, dafs es zu jener Zeit in Rom aufgeführt wurde, verdient eigentlich gar nicht als Drama bezeichnet zu werden. Es entstand aus Anlafs der Eroberung Granadas (2. Januar 1492) und des Sturzes der Maurenherrschaft in Spanien, der nicht nur am arragonesischen Hofe in Neapel (s. u. Buch II), sondern auch in Rom glänzend gefeiert wurde, wobei sich auch der Kardinal Riario hervorthat. Da geriet der Humanist Carlo Verardi aus

1) Solche Zellen mit Vorhängen bilden den Hintergrund der Gruppenbilder im Terenz von Trechsel in Lyon 1493, sowie in den bei Soardus in Venedig seit 1497 erschienenen Ausgaben. Auch auf den Scenenbildern des Pariser Terenz von 1552 sehen wir im Hintergrund Säulen mit Vorhängen dazwischen. Diese Darstellungen beruhen auf einer Ansicht über die Konstruktion des Theaters, die ihren deutlichsten Ausdruck in den weit verbreiteten Praenotamenta des Jodocus Badius gefunden hat. Dort heifst es cap. IX: Intra igitur theatrum ab una parte opposita spectatoribus erant scenae et proscenia i. e. loca lusoria ante scenas facta. Scenae autem erant umbracula seu absconsoria, in quibus abscondebantur lusores, donec exire deberent, ante autem scenas erant quaedam tabulata, in quibus personae quae exierant ludebant. Auf die Abbildungen, wo das Theater als ein Rundbau dargestellt ist, will ich nicht eingehn. Vgl. übrigens Buch II.

Digitized by Google

Cesena auf den Gedanken, die Geschichte vom Fall Granadas in eine Form zu bringen, dafs das römische Volk sie nicht nur hören, sondern auch sehen könne, und in dieser Form wurde sie im Palast seines Gönners, des Kardinals auf einem eigens dazu hergerichteten Theater aufgeführt, „unter grofsem Beifall“, wie wir zu unserm Erstaunen aus der Vorrede erfahren.[1] Allerdings meint der Verfasser selber, der Beifall habe hauptsächlich dem Gegenstande gegolten, aber auch dann können wir kaum begreifen, wie die fürs Altertum begeisterten Zuhörer ein solches Machwerk über sich ergehen lassen konnten. Vielleicht haben die prächtigen Kostüme dem dürftigen Stück aufgeholfen. Das Ganze besteht aus einer Reihe von Gesprächen in klarer, korrekter lateinischer Prosa, aber ohne jedes dramatische Leben, Gespräche, die sich zum Teil in Granada, am Hofe des Königs Baudelis, zum Teil vor der Stadt im Lager des Königs Ferdinand abspielen und auf der einen Seite die wachsende Mutlosigkeit, auf der andern die wachsende Hoffnung schildern, bis endlich der besiegte maurische König hinaus kommt und freundlich aufgenommen wird. Der fortwährende Wechsel des Schauplatzes war für die Zuschauer offenbar blofs durch die wechselnden Personen und den Inhalt der Gespräche erkennbar, ein Scenenwechsel hat kaum stattgefunden. Erwähnung verdient es, dafs der Verfasser sich bei Schilderung der Gegner durchaus anständig verhält und es nirgends versucht, sie als verächtlich oder lächerlich erscheinen zu lassen. Der maurische König bespricht sich mit seinen Räten, mit einem Wahrsager, der den unglücklichen Ausgang des Kampfes prophezeit, mit den Boten, die eine Hiobspost nach der andern bringen, nur ein Bote des Sultans Bajazet erweckt für kurze Zeit trügerische Hoffnungen; in den Gesprächen auf spanischer Seite erscheinen vor allem die Königin und der Kardinal Mendoza in einem vorteilhaften Lichte. In der oben erwähnten Äufserung des Verfassers, er wolle das Ereignis in eine Form bringen, dafs man es auch sehen könne, zeigt sich dieselbe rein äufserliche Vorstellung vom Wesen des Dramas, wie bei den mittelalterlichen Mysteriendichtern, nur

1) Auf dem Titel heifst es, „acta... undecimo calendas Majas,“ also am Gründungstag der Stadt Rom, was dafür zu sprechen scheint, dafs die Pomponianer beteiligt waren.

Digitized by Google

dafs er auf die naiv-lebendige Anschaulichkeit dieser Dichter verzichtet. Allerdings hebt er ausdrücklich hervor, dafs es blofs die Ereignisse eines Tages sind, die er uns darstellt, doch handelt es sich in diesen Worten um eine vereinzelte und wohl nur zufällige Übereinstimmung mit Aristoteles Poetik, die damals noch nicht in den Kreis der humanistischen Studien eingeführt war. Er selbst bezeichnet das Stück als „Historia Baetica“ und der vorausgeschickte Prolog in Jambischen Senaren zeigt uns deutlich, dafs er der Frage, unter welche Gattung sein Werk zu rubrizieren sei, ratlos gegenüberstand. Er meint, wenn die Zuhörer sich schon oft an erdichteten Komödienbegebenheiten erfreut hätten, so könne ihnen die Darstellung einer wahren Geschichte nur um so willkommener sein. Doch schildere er keine Greuelthaten, wie sie in Tragödien vorzukommen pflegen, auch keine Streiche von Kupplern, Sykophanten und verbuhlten Weibern und was sonst „die griechische und unsere Komödie“ vorführt. Es soll aber niemand erwarten, dafs hier die Gesetze der Komödie oder der Tragödie beachtet werden; wir wollen Geschichte und nicht Fabel darstellen. Dann die Schlufswendung nach traditioneller Art: Aber nun gebt acht, der Maurenkönig mit seinen Räten kommt schon hervor.

Nicht lange darauf hat Verardi im Ferdinandus Servatus ein anderes Ereignis aus der spanischen Geschichte dramatisiert, den Mordversuch den (gegen Ende 1492) ein Wahnsinniger zu Barcelona gegen König Ferdinand unternahm. Er widmete dies Drama dem Kardinal Mendoza, der das Ereignis selber mit erlebt hatte und auch im Stück auftritt. Wegen der Kunstgattung, zu der es gehören soll, ist er auch hier in Verlegenheit, doch entscheidet er sich dafür, es Tragicomoedia zu nennen, wie Plautus seinen Amphitruo nannte, weil das vorgeführte Verbrechen an die Tragödie, der glückliche Ausgang aber an die Komödie erinnere. Wir haben also hier den ersten Fall, dafs die spafshafte Bezeichnung des Plautus im Prolog zum Amphitruo ernst genommen und für Stücke verwendet wird, die der gangbaren Rubrizierung widerstreben. Die Form entspricht auch diesmal nicht den Traditionen des Altertums. Verardi hat das Stück in Prosa entworfen und dann von seinem Neffen Marcellino in Hexameter übertragen lassen. Er sagt, er

Digitized by Google

habe, von hochgestellten spanischen Prälaten ermuntert, eine Aufführung veranstaltet, der, wie es scheint, auch der neue spanische Papst Alexander VI. beiwohnte, wenigstens finden wir unmittelbar vor dem Beginn einen hexametrischen Prologus an den Pontifex Maximus, der gebeten wird, der Vorstellung ein freundliches Ohr zu leihen. Verardi hat einen gewissen Zusammenhang mit den Ereignissen seines ersten Stückes dadurch hergestellt, dafs er uns gleich zu Anfang Pluto vorführt, der sich im Gespräch mit den Furien über die Verluste beschwert, die sein Reich durch den glaubensstarken König erleide. Die Furien schwören Rache und Tisiphone begiebt sich auf die Erde, wo sie in Ruffus ein geeignetes Werkzeug für ihre Pläne findet. Chassang hat bereits darauf hingewiesen, dafs sich hier der Einflufs Claudians offenbart. Doch andrerseits entspricht die Eröffnung durch eine Beratungsscene der bösen Geister durchaus den mittelalterlichen Scenen, in denen die Teufel in ohnmächtiger Wut gegen das Reich Gottes konspirieren. Die Inscenierung ist freilich nicht die mittelalterliche, aber auch keineswegs die klassische; wir müssen uns vorstellen, dafs Tisiphone, nachdem sie allein zurückgeblieben ist, sich nicht mehr in der Unterwelt, sondern auf der Erde befindet, wo nun Ruffus erscheint und in einem naiven Monolog seine eigene Scheufslichkeit kundgiebt. Tisiphone stachelt ihn zum Königsmorde auf, er eilt hinweg und nach einem langen Monolog kehrt auch die Furie zum Acheron zurück. Inzwischen ist das Verbrechen geschehen, die Königin tritt auf, betet für die Rettung ihres Gemahls, der heilige Jakobus erscheint und tröstet sie und gleich darauf kommt auch der König, durch ein Wunder plötzlich geheilt. Nachdem noch der Kardinal Mendoza gemeldet hat, dafs der Mörder deutliche Spuren des Wahnsinns zeigt, erscheint zum Schlufs ein Chorus und ermahnt die Könige, dem leuchtenden Beispiel Ferdinands und Isabellas zu folgen. Wie man sieht, bezeichnen diese Stücke des Verardi durchaus keinen Fortschritt gegenüber dem Frührenaissance-Drama und fanden auch offenbar in Italien keine grofse Beachtung, dagegen wurden sie in Deutschland und den Niederlanden mit dem Respekt aufgenommen, den man dort für solche italienische Novitäten hegte; sie wurden dort wiederholt nach-

Digitized by Google

gedruckt[1] und gewannen auch auf das humanistische Drama einen gewissen Einflufs.

Viel bescheidener sind die Anfänge des humanistischen Theaters in Florenz. Während hier im Zeitalter Lorenzos die Kultur der Renaissance auf andern Gebieten in ihrer höchsten Blüte stand, herrschte auf der Bühne die knabenhaft harmlose Form der mittelalterlichen Rappresentazione, zu der sich ja auch Lorenzo selber als Dichter herbeiliefs; es zeigt sich zunächst keine Spur davon, dafs die Florentiner humanistischen Kreise in der Art, wie dies bei den römischen der Fall war, die Wiederbelebung des antiken Dramas als einen Teil ihrer Kulturaufgabe betrachtet und sich dem entsprechend dafür begeistert hätten. So finden wir denn die ersten Spuren eines humanistischen Dramas im Kreise der Schuljugend, die damals in erster Linie die Theaterlust der Florentiner befriedigte. Man begann auch hier in lateinischer Sprache, und der erste Dichtername, der zu nennen wäre, ist der des Piero Domizio, der von 1476—1479 als Lehrer der Kleriker am Dom in Florenz und später in ähnlichen Stellungen in Ferrara, Prato und Pistoja wirkte und bis in sein hohes Alter († c. 1515) dem Schulamte treu blieb.[2] Von seinen theatralischen Bestrebungen erfahren wir aus zwei Briefen an Lorenzo von Medici, die in ihrer Verbindung von Ergebenheit und Vertraulichkeit einen ganz guten Eindruck machen; im einen von 1476 wird Lorenzo eingeladen, der Aufführung von „La nostra Licinia“ beizuwohnen, möglicherweise war jedoch dies Stück ebenso wie der Einladungsbrief in italienischer Sprache verfafst. In dem lateinischen Brief, in welchem Domizio während des Karnevals von 1479 sich erbietet, mit seinen verkleideten Schauspielern in Lorenzos Palast zu kommen, handelt es sich jedoch ohne Zweifel um eine lateinische Aufführung und hier äufsert sich

1) Z. B. in Basel 1494 (besorgt von Sebastian Brant, vgl. Ch. Schmidt, Histoire etc. 1, 253) und zweimal in Deventer vgl. Campbell Nr. 1714 f. Dafs auch in Spanien ein Nachdruck veranstaltet wurde (Salamanca 1499; vgl. Herrmann im Anzeiger für deutsches Altertum, 23, 174) ist durch das Interesse am Inhalt leicht erklärlich.

2) Archivalische Nachrichten über ihn bei del Lungo, Florentia, S. 382 ff., wo auch die beiden Briefe an Lorenzo abgedruckt sind.

Digitized by Google

Domizio auch über seine künstlerischen und sittlichen Grundsätze. Er ist ein Bewunderer des Terenz, meint aber, er sei für die Jugend gefährlich und es sei schwer, im Unterricht die Gefahren zu vermeiden, die durch die Liebeshändel in den Lustspielen leicht entstehen könnten. Deshalb habe er, so gut er es mit seinem Ingeniolum vermochte, ein frommes Stück verfaſst, das zur Gottesfurcht anleite. Mit dieser Charakteristik stimmen auch die drei Stücke des Domizio überein, die sich noch handschriftlich erhalten haben. Alle sind mit wortreichen Widmungsepisteln versehen, in denen er solche lateinische Komödien geistlichen Inhalts und ohne Obscönitäten als eine segensreiche Neuerung oder eigentlich Wiederbelebung empfiehlt, denn die Komödie sei ursprünglich von der Religion ausgegangen. Die Lehrer, die auf diese Art das Studium der schönen Litteratur mit geistlicher Würze untermengen, erwerben sich ein Verdienst um das eigene Seelenheil und um das der bildsamen und eindrucksfähigen Jugend; die Komödie sei, wie er den alten Ausspruch erweiternd und umgestaltend bemerkt, ein Spiegel der menschlichen und göttlichen Dinge. Er eifert gegen die einseitig formalistische Richtung, die nicht genug auf die sittliche und religiöse Bildung der Jugend achte, auf die sündhaften neuen Lateinschriftsteller, die mit den heidnischen Götternamen um sich werfen, und weist im voraus die Angriffe zurück, die seinen Komödien von dieser Seite drohen könnten. Die Namen, die in diesen Widmungsschreiben genannt werden, versetzen uns auf die Höhe des Florentiner Lebens in seiner glänzendsten Zeit: Piero Soderini, der groſse republikanische Staatsmann, Mariano von Genazzano, der elegante humanistische Kanzelredner, den die mediceische Partei dem Savonarola gegenüberstellte, Raffaele Girolamo, der im diplomatischen Dienste seiner Vaterstadt als ein Schüler Macchiavellis thätig war und sich dessen schlaue Verhaltungsmaſsregeln jedenfalls mehr zu Herzen nahm als die Lehren des guten Prete Piero. Aber wenn wir nach den Widmungsschreiben die Stücke selber betrachten, so kommt uns deutlich zum Bewuſstsein, wie das überreich entwickelte florentinische Geistesleben auf dramatischem Gebiet damals noch keinen angemessenen Ausdruck fand. In dem einen Stück behandelt Domizio das Leben eines floren-

Digitized by Google

tiner Lokalheiligen, des Bischofs Zenobius, im andern das Leben Augustins, im dritten das des Apostelfürsten Petrus und seinen Streit mit Simon Magus; hier fleht er am Schlufs der Widmung zum Himmel empor, er möge den verkommenen Zustand der Kirche bessern.[1]

Im Augustinus hat Domizio sich einen Helden erwählt, den gerade die religiös gestimmten Humanisten mit der edelsten und tiefsten Hingebung verehrten, und dessen Geschichte, wie sie in den Konfessionen erzählt ist, auf den ersten Blick als eine herrliche Aufgabe für die geistliche Dramatik erscheinen könnte. Aber doch ist hier in der Erzählung schon so unendlich viel gethan, dafs auch ein gröfserer Dramatiker als Domizio dahinter zurückbleiben müfste. Im allgemeinen verfährt er mit demselben sklavischen Anschlufs an die Vorlage, wie die Mysteriendichter des Mittelalters; in vierunddreifsig Scenen ohne Akteinteilung führt er die Handlung von Augustins Abreise aus der Heimat bis zu seiner Bekehrung und Taufe; der Schauplatz reicht ähnlich wie auf der Mysterienbühne von Afrika bis Mailand, es wird vorgeführt, wie Augustins Mutter, die heilige Monica nach Italien hinüberfährt und einen Seesturm durch ihr Gebet beschwichtigt. Ebenso hören wir auf der Bühne eine lange Predigt des Ambrosius, unterbrochen durch Zwischenreden der begeisterten Zuhörer. Domizios Versmafs sind die ungeschickten, kaum von Prosa zu unterscheidenden Senare der Frührenaissancekomödien; man kann sich vorstellen, dafs

1) Die obigen Angaben über die Dramen Domizios beruhen auf den Handschriften. Der Zenobius und der Petrus befinden sich unter den Ashburnham-Handschriften der Laurenziana (Nr. 1066 und 1067). Den Augustinus (Modena VI, C. 16) hat Tiraboschi 6, 1302 kurz erwähnt und darauf hingewiesen, dafs er höchstwahrscheinlich i. J. 1494 bei Gelegenheit des Augustinerkonvents in Ferrara aufgeführt wurde; Domizio sagt in der Vorrede, er habe seine Arbeit auf Veranlassung des Augustiners Fra Mariano unternommen und widme sie nun dem Herzog Ercole I. Der Zenobius ist offenbar früher verfafst, denn Raffaele Girolamo war nach dem Widmungsbrief zu schliefsen damals offenbar noch ein junger Mensch; dafs Domizio in der Familie Girolamo Unterricht erteilte, ergiebt sich aus seinen Briefen an Lorenzo. Die Widmung des Petrus kann frühestens in das Jahr 1502 gehören, denn Piero Soderini wird hier als lebenslänglicher Vexillifer bezeichnet; ihm ist das Stück wohl auch mit Rücksicht auf seinen Taufnamen gewidmet.

Digitized by Google

die ergreifenden Worte des ringenden und suchenden Mannes und der geängstigten Mutter sich in dieser Form seltsam genug ausnehmen. Doch hat Domizio auch noch komische Scenen beigefügt, mit Benutzung von Motiven des römischen Lustspiels und der sacre rappresentazioni; die Hauptperson in diesen Scenen ist Augustins Diener, der gefräfsige und stets durstige Gurgulio, der öfters in Gemeinschaft mit Dolophronius, dem Diener des Ambrosius auftritt, einmal erscheint er auch mit einem Wirt, dem er die Zeche schuldig geblieben ist. Auch auf dem Schiff befindet sich ein komisch sein sollender Matrose.[1]

Dafs diese Art der lateinischen Dramatik nicht nach dem Sinne eines Poliziano war, kann man sich wohl denken. Poliziano fand Gelegenheit, seine Ansichten über lateinische Aufführungen darzulegen, als Paolo Comparini, der Vorsteher der Schule bei San Lorenzo 1488 eine Aufführung der Menächmen veranstaltete und ihn bat, einen Prolog zu dichten. Es ist dies in Florenz die einzige Aufführung eines antiken Dramas, die aus dieser früheren Zeit bekannt ist. In dem Begleitschreiben, mit welchem Poliziano seinen eilig hingeworfenen Prolog in vortrefflichen Senaren übersendet, findet sich die schon erwähnte abfällige Kritik der neulateinischen Komödien (s. o. 1, 569) und im Prolog selber wendet er sich mit einem verächtlichen Seitenblick gegen die Stücke, die ohne Verse und ohne rechten Zusammenhang geschrieben seien und den Titel Komödie sich fälschlich angemafst hätten und gegen die Lehrer, die anstatt den Knaben reines Latein beizubringen, ihren Stil mit solchem Zeug verderben. Das alles könnte sich sehr wohl auf die „Komödien“ des Domizio beziehen. Zum Schlufs verteidigt dann der Prolog die Darsteller im heftigsten und erbittertsten Ton gegen die heuchlerischen Geistlichen, auch bei diesen oft citierten Worten könnte Polizian an Domizio gedacht haben, wenn er auch nur die Klostergeistlichen (Cucullati lignipedes cincti funibus) ausdrücklich erwähnt.

Eine gröfsere selbständige Bedeutung haben die Anfänge des humanistischen Theaters in Venedig, das späterhin die bedeutendste Theaterstadt Italiens wurde. Das Interesse der

1) Zu diesen Personen und Motiven s. o. 1, 544, 359.

Digitized by Google

dortigen Humanisten für die klassische Lustspieldichtung hat sich, wie es scheint, zunächst nicht durch Plautus- und Terenzaufführungen geäufsert, sondern durch eigene Versuche im klassischen Stil. Allerdings hat der erste Versuch dieser Art, der Epirota des Patriziers Thomas Medius, noch ganz den Charakter der Frührenaissancekomödien; er ist in Prosa verfafst (gedr. 1483) und nach der Widmung, in welcher Medius seine „novo modo condita fabella" dem Hermolaus Barbarus empfiehlt, war diese zur Lektüre bestimmt; von der Möglichkeit einer Aufführung ist nicht die Rede. Doch treten hier die Reminiscenzen an das römische Lustspiel deutlich hervor, es handelt sich um die Liebe eines Syracusanischen Jünglings Clitipho zu einem fremden Mädchen Antiphila; das Stück endigt damit, dafs ein reicher Mann aus Epirus das Mädchen als seine Nichte erkennt und mit einer Mitgift ausstattet. In diese Haupthandlung sind dann noch einige andere mit kindischer Ungeschicklichkeit eingeflochten, es entstehen Verwechslungen zwischen Clitipho und einem Namensvetter, der in Erotium meretrix verliebt ist, Erotium wiederum bekommt von ihrer Mutter Harpage Lena die üblichen weisen Lehren, sie solle sich nicht von der Liebe hinreifsen lassen und mehr auf Erwerb sehen „nec quicquam est inope meretrice miserius". Ein breiter Raum wird auch von den Liebesschmerzen der koketten alten Lesbia eingenommen, die den einen Clitipho mit ihren Anträgen verfolgt, aber sich schliefslich mit dem alten Epiroten begnügt; aufserdem wird auch ein mittelalterliches Schwankmotiv verwertet in einer Scene, wo ein betrügerischer Gastwirt selber das Opfer einer Zechprellerei wird. Alles das ist ohne Witz und Talent vorgeführt, doch hat auch dies Machwerk in Deutschland einen gewissen Erfolg errungen; es wurde noch 1516 in Heidelberg herausgegeben mit Anmerkungen und überschwenglichen Lobversen, unter denen sich auch ein griechisches Epigramm von Jakob Brenz, dem späteren schwäbischen Reformator befindet.[1]

1) Bei dieser Gelegenheit sei noch ein unbedeutender Nachzügler der früheren Manier der Frührenaissancekomödie kurz erwähnt, die handschriftlich erhaltene Komödie Dolos von einem gewissen Luigi Morelli. Widmung von 1485, Andeutungen über den Inhalt giebt Cessi im Giorn. stor. Suppl. 2, 69 f.

Digitized by Google

In Venedig selber blieb, wie es scheint, das Stück des Thomas Medius unbeachtet, und zwar um so mehr, da dort einige Jahre später der erste bekannte Versuch einer genauen Nachbildung des römischen Lustspiels ans Licht trat. Er ging aus von Giovanni Armonio oder wie er sich nach seiner abruzzenischen Heimat nannte, Harmonius Marsus, einem Ordensgeistlichen, der später von 1516—1542 als Organist an der Markuskirche thätig war.[1] Er war erst 22 Jahre alt, als er ca. 1500 seine Komödie Stephanium dichtete und in dem Augustinerkloster zu San Stefano aufführen liefs, wobei er auch selber eine Rolle übernahm. Solche Klosterunterhaltungen, die uns jetzt etwas wunderbar vorkommen, waren damals, wie es scheint, in Venedig nichts Seltenes.

Diese erste bekannte Aufführung eines Dramas im klassischen Stil in Venedig wurde auch im Kreise der venetianischen Humanisten als ein epochemachendes Ereignis mit Jubel begrüfst. Eine der gröfsten Berühmtheiten dieses Kreises, der Geschichtsschreiber Sabellicus, schildert uns in einem begeisterten Brief an den Dichter, wie er sich bei der Aufführung ins Altertum versetzt glaubte; er habe gemeint, nicht bei den Augustiner-Eremiten zu sitzen, sondern im Theater des Marcellus oder Pompejus einer Plautus- oder Caecilius-Aufführung beizuwohnen, Marsus habe bei allen Gutgesinnten die Hoffnung erweckt, dafs durch ihn die Komödie endlich wiederhergestellt werde; er werde vielleicht der einzige sein, den das Zeitalter den Alten entgegenstellen könne, wenn er nur der Führung der Natur folgen wolle. In demselben überschwenglichen Ton bewegen sich die Lobverse der Freunde vor der Ausgabe der Komödie. Sabellicus feiert hier den Marsus als Retter der Komödie, die barfufs ohne Soccus und in traurigem Aufzug umhergeirrt sei, ein gewisser Baptista Scyta[2] frohlockt darüber, dafs neben den neuen Virgilen, Horazen und Demosthenessen nun auch ein neuer Plautus und Terenz erstanden sei und ein

1) Die Litteratur über Harmonius als Musiker und über Theateraufführungen der Ordensgeistlichen in Venedig bei Rossi, Calmo, S. XVII.

2) Offenbar derselbe, der ein Jahr zuvor die Hypnerotomachia mit empfehlenden Versen begleitet hatte. Der oben erwähnte Brief des Sabellicus an Harmonius Marsus in dessen Epistulae X, 21.

Digitized by Google

Augustinerbruder meint, daſs Harmonius sich nunmehr andern groſsen Venetianern wie Sabellicus und den Bellini und Lombardi würdig zur Seite stellen könne. Diese Empfehlungen gehen über den gewöhnlichen humanistischen Komplimentierstil weit hinaus, sie zeigen uns, daſs Harmonius in der That und nach allem, was wir wissen, auch mit Recht, als der erste in Italien galt, der eine Komödie in engem Anschluſs an den Stil der römischen Dichter verfaſste; das Lob des Sabellicus, der in Rom zu dem intimen Kreise der Schüler und Freunde des Pomponius Laetus gehört hatte, beweist jedenfalls, daſs er sich aus seiner römischen Zeit keines ähnlich gelungenen Versuchs zu erinnern wuſste.

Die Nachahmung erstreckt sich hier zugleich auf Form und Inhalt. Die Senare sind im Prolog wenigstens leidlich regelmäſsig, im Lauf des Stücks sind sie jedoch in der üblichen Art nicht viel besser als Prosa, dagegen findet sich im fünften Akt auch ein ziemlich gut geratener Versuch in Octonaren. Über den Schauplatz erfahren wir nichts Näheres, doch weist der Prolog nach antiker Art darauf hin, wer in den verschiedenen Häusern wohnt. Die Handlung spielt in dem alten Athen und dreht sich in der üblichen Weise um die Liebe eines jungen Mannes zu einem schönen Mädchen (Stephanium), natürlich kommt auch hier zum Schluſs ein alter Onkel und es stellt sich heraus, daſs Stephanium freigeboren ist und auf eine schöne Mitgift rechnen darf. Der Vater des Jünglings, der alte Hegio, ist in seinem Charakter und seinen Erlebnissen eine getreue Kopie des plautinischen Geizhalses; der Dieb des Goldschatzes, der schlaue Sklave Geta, der auch den jungen Herrn in seinen Liebeshändeln unterstützt, ist jedenfalls die gelungenste Figur des ganzen Stückes; zwar erscheint auch er in den herkömmlichen Situationen, z. B. wenn er dem jungen Herrn einen Liebesbrief des Mädchens vorliest oder sich seiner Heldenthaten in Küche und Keller rühmt und wie ein Feldherr mit einer Schar von Köchen aufmarschiert, doch wird das alles mit selbständigen kleinen Zusätzen und mit gutem Humor durchgeführt. Das statarische Element tritt ganz zurück; man sieht, der Verfasser ist entschiedener Plautiner und erstrebt stark aufgetragene groteske Wirkungen. Dabei bereitet er seinen

Digitized by Google

Hörern aufser dem rein ästhetischen auch noch einen philologischen Genufs, den das humanistische Publikum der neulateinischen Dramatiker ganz besonders schätzte, indem er von Zeit zu Zeit veraltete und seltene Wörter aus Plautus anbrachte, was auch Sabellicus in seinem Brief als einen besonderen Vorzug anerkennt.

In ähnlichem Geist dichtete ein anderer Venetianer, Bartholomaeus Zambertus seine Komödie Dolotechne, wie er uns in der Widmung (von 1504) erzählt, um sich während der Arbeit an seiner Euclidübersetzung zu zerstreuen. Auch hier haben wir eine Lustspielhandlung nach antiker Art: ein Jüngling, der mit Hilfe seines Sklaven ein Mädchen aus der Gewalt eines Kupplers befreit. Dagegen erinnert es an die Komödie des Thomas Medius, wenn der Jüngling die nötigen Geldmittel einem verliebten alten Weib ablistet. Durchaus nicht zum Schaden der Wirkung ist der Verfasser in manchen Einzelheiten von der strengen Beobachtung des antiken Kolorits abgewichen; sonst stellt er aber seine Gelehrsamkeit durchaus nicht unter den Scheffel, wie schon die charakteristischen griechischen Namen: Polychrysos senex, Bdelyra vetula, Rhodostoma puella u. a. beweisen und der exklusive Charakter des humanistischen Dramas zeigt sich auch in der Mahnung des Prologsprechers, die Thür fest zu verrammen, „ne barbara veniat turba“. Die Verse sind freilich von Prosa kaum zu unterscheiden. Von einer Aufführung in Venedig ist nichts bekannt, doch hat Zambertus ebenso wie Medius und Harmonius im Norden dankbare Leser und Nachdrucker gefunden.

In Rom dauerten inzwischen die Aufführungen lateinischer Komödien fort, wir hören z. B. von einer Aufführung der Mostellaria im Palast des Kardinals Colonna 1499, von einer Menächmenaufführung im Vatikan 1502 bei den Abschiedsfeierlichkeiten für Lucrezia Borgia (s. o. S. 6), auch die Aufführungen zur Feier des Geburtstags der Stadt hörten mit dem Tode des Pomponius Laetus nicht auf. 1501 war bei diesem Anlafs auf dem Kapitol im Konservatorenpalast ein solches Gedränge, dafs der pästliche Ceremonienmeister Burchardus keinen Platz fand und wir daher auch in seinem Diarium weder über den Titel des Stücks noch über die Darstellung

Digitized by Google

belehrt werden. Ausführlichere Nachrichten besitzen wir über eine Aufführung des Poenulus, die 1513 zur Feier der Verleihung des römischen Bürgerrechts an den päpstlichen Nepoten Giuliano Medici stattfand. Hier war die glanzvolle Ausstattung, wie man sie in Ferrara den übersetzten Komödien zuwandte, womöglich noch überboten; Inghirami, der inzwischen von Kaiser Maximilian den Dichterlorbeer erhalten hatte und zum Kanonikus an der Laterankirche aufgerückt war, verwertete jetzt als Dirigent der Aufführung seine theatralischen Erfahrungen und sorgte dafür, dafs das Rom Leos X. sich in seiner ganzen Pracht entfaltete. Er übertrug die Rollen an die schönsten Jünglinge aus den vornehmsten Familien, die mit kostbaren Stoffen und Juwelen überreich geschmückt wurden; selbst der Kuppler Lycus erschien in Goldstoff mit einem juwelenbesetzten Degen, und die zwei Mädchen, die er in seiner Gewalt hat, waren ausstaffiert, als ob sie nicht „meretricule", sondern Königinnen vorstellen sollten. In andrer Beziehung suchte jedoch Inghirami das historische Kolorit zu wahren; die Jünglinge trugen fleischfarbene Strümpfe, „als ob sie nackte Beine hätten, in Nachahmung der Alten", die Musik bestand, gleichfalls nach Art der Alten, blofs aus Querpfeifen, und es ist gewifs auch das Verdienst des eleganten Latinisten, wenn die lateinische Aussprache der Darsteller allgemeine Anerkennung fand.[1] Das Theater, das für die schnell verrauschenden Festtage in Holz errichtet wurde, war mit Vergoldung und Malerei reich geschmückt; die begeisterten Schilderungen der Zeitgenossen lassen uns erkennen, dafs es eine der höchsten Leistungen der Renaissancedekorations- und Baukunst war, und als eine solche wurde es schon wiederholt von den Kunsthistorikern gewürdigt. Uns interessiert vor allem der Umstand, dafs der Hintergrund der Bühne nicht eine perspektivisch angeordnete Städteansicht darbot, wie dies damals schon bei den italienischen Komödienaufführungen in Ferrara der Fall war, die Bühne hatte vielmehr eine prächtig dekorierte Rückwand, die durch Pilaster in fünf Teile gegliedert war; in jedem dieser Teile befand sich eine Thür, die durch einen Vorhang vom kostbarsten Goldstoff ge-

1) Vgl. den Bericht Palliolos, herausg. v. Guerrini, Bologna 1885.

Digitized by Google

schlossen war. Also im Grund genommen derselbe Scenenabschlufs, wie in den oben erwähnten Terenzausgaben; eine Ursache mehr zu der Annahme, dafs diese Dekoration von vornherein bei den römischen Humanistenaufführungen üblich war.

Von selbständigen neuen Versuchen ist auch jetzt nicht viel zu melden, immerhin hat sich, wie es scheint erst einige Jahre nach dem grofsen Erfolg des Harmonius Marsus, auch in Rom ein Dichter gefunden, der es unternahm, mit Hilfe der stehenden Figuren der römischen Komödie eine neue Lustspielintrigue zusammenzusetzen. Es war dies Gallus Aegidius, der auch in Arsillos Gedicht „de poetis urbanis“ als Dramatiker gerühmt wird.[1] Seine beiden Komödien Bophilaria und Annularia waren ohne Zweifel zur Aufführung bestimmt und sind vermutlich auch aufgeführt worden, im Druck erschienen sie zuerst im Jahre 1505. Er hat die Sprache der römischen Komiker offenbar sehr gründlich studiert und handhabt sie mit Geschick und teilweise auch mit guter Laune, doch im Versbau reicht er nicht an Reuchlin heran, wiewohl er sogar den Versuch wagte, neben den Trimetern auch Tetrameter anzubringen. Die Handlung des ersten Stückes ist äufserst dürftig. Der reiche Grundbesitzer Strabonides befindet sich auf Reisen und hat seine Tochter Philogymnastica zu Hause gelassen; der junge Oecosalus sucht deren Liebe zu gewinnen. Um sich ihr ungestört nähern zu können, mufs er erst den Kuhhirten (Bophilax) betrunken machen, wir sind Zeugen der nach Plautinischer Art durchgeführten Zechscene, andrerseits erinnert es an den Pierrot des späteren italienischen Lustspiels, wenn auf diese Art der tölpelhafte Diener unschädlich gemacht wird. Nachdem Bophilax berauscht und in Schlaf gesunken ist, tritt Philogymnastica auf die Bühne; es ist gerade ihr Geburtstag und sie will Jupiter ein Opfer darbringen. Oecosalus erklärt ihr seine Liebe, wird ohne viele Umstände erhört, zumal da er ihr die Furcht vor dem Kuhhirten benehmen kann; beide gehen

1) Vgl. aufser Tiraboschi auch Ubaldini, Vita Angeli Colotii. Rom 1673, S. 16, wo er als „non minus panegyri, quam scenae natus“ bezeichnet wird. Im übrigen ist wenig von ihm bekannt. Nach dem Titel seiner Libri V de Viridario Augustini Chigii (1511) stand er auch zu diesem berühmten Gönner der Künstler und Dichter in Beziehung.

Digitized by Google

ab und der Knabe, der nun hervortritt, um die Schlufsworte zu sprechen, kann mit ebensoviel und noch mehr Recht, wie der Epilogus in der Cistellaria die Zuhörer mit der Bemerkung entlassen, dafs sie sich den Rest schon selber denken könnten. Da diese Handlung selbst ein so kurzes Stück (etwa 700 Verse) nicht auszufüllen vermag, hat der Verfasser noch allerlei plautinische Nebenfiguren eingeführt: Köche, die das Geburtstagsmahl bereiten, ein Parasit, der von den erhofften Leckerbissen angelockt wird, ein altes Weib aus der Nachbarschaft, das mit einem der Köche eine obscöne Liebkosungsscene hat. Den Schauplatz haben wir uns ganz nach antiker Weise zu denken; im Hintergrund befinden sich die Thüren zu den Häusern des Strabonides und des alten Weibes, aufserdem war auf der Bühne ein Altar angebracht. Merkwürdig sind die Prologe des Gallus; er sucht, offenbar auch hier durch Plautus angeregt, die traditionelle Gestalt durch absonderliche neue Erfindungen zu beleben. In der Bophilaria erscheint ein Mann mit den Flügelschuhen des Mercur und dem Schilde der Pallas, der ihm zur Verteidigung gegen seine Feinde dienen soll. Der Gedanke an die Zoili und Obtrectatores macht ihm wie allen Humanisten sehr viel zu schaffen; er setzt voraus, dafs ein Zoilus im Hintergrund des Theaters sitzt, der da glaubt, man brauche keine neuen Komödien zu machen. An der Seite hat er mit Anspielung auf den Namen des Dichters einen Hahn hängen, den er, wenn alles gut geht, dem Apollo opfern will.

Das zweite Stück des Gallus führt gleichfalls einen Titel nach Plautinischer Art, Annularia (die Ringkomödie). Es ist in ähnlichem Stil gehalten und setzt einen ähnlichen Schauplatz voraus, nur dafs hier der Gang der Handlung noch mehr an die Vorbilder aus dem Altertum erinnert. Der Ring ist das Erkennungszeichen eines freigeborenen Jünglings, der als Sklave verkauft worden ist — daher der Name Duleuterus, wie denn überhaupt Gallus solche redende Namen sehr liebt. Seine Herkunft kommt am Schlusse zum Vorschein, gerade zur rechten Zeit um zu verhindern, dafs sein Liebesverhältnis zu einer Bürgerstochter einen schlimmen Ausgang nehmen könnte; der alte Vater des Mädchens war schon im Begriff, sie auf der Bühne durch die Lorarii züchtigen zu lassen. Daneben hat

Digitized by Google

Duleuterus die Pflicht, seinem Herrn Neanerastes in dessen Liebeshändeln und Geldverlegenheiten die üblichen Dienste eines Lustspielsklaven zu leisten. In den Einzelheiten des Stückes zeigen sich auf Schritt und Tritt Reminiscenzen z. B. Belauschung von Gesprächen und Monologen, andrerseits Monologe, deren Sprecher sich stellen, als glaubten sie sich unbelauscht, Nebenfiguren wie z. B. ein Sykophant, bei dem offenbar die entsprechende Figur des Trinummus als Modell gedient hat. Doch verraten einzelne Züge — namentlich in der Schilderung der weiblichen Personen, dafs der Dichter nicht auf dem Boden der sozialen Verhältnisse des Altertums steht.

Dafs auch Unteritalien sich damals an der lateinischen Dramatik beteiligte, ergiebt sich aus zwei Dichtungen, die in ihrem Inhalt allerdings mehr mit den Festspielen der italienischen Renaissance als mit der römischen Komödie zusammenhängen. Der Neapoliter Girolamo Morlini dichtete eine kleine Fabella, die vermutlich 1504 aufgeführt wurde. Ludwig XII. von Frankreich, dessen Anschläge auf Neapel kurz zuvor einen so traurigen Ausgang genommen hatten, wird unter dem Namen Orestes vorgeführt und sehr geringschätzig behandelt. Er erscheint als Bewerber um die Gunst der Leucasia (Neapel), die ihm jedoch den tapfern Protesilaus (Ferdinand) vorzieht; Venus segnet ihren Bund; Pallas, Mars und der Götterbote ermuntern den Protesilaus zum Kampf. Der jambische Prolog weist darauf hin, dafs nach der Mahlzeit noch eine Komödie des Plautus aufgeführt werden solle. Im übrigen ist das Stück, ebenso wie manche gleichzeitige deutsche und französische Dramen in Hexametern verfafst, doch hat Morlini ähnlich wie Ravisius Textor das an sich undramatische Versmafs in geschickter Weise dadurch belebt, dafs er häufig innerhalb eines Verses die Rede von einer Person auf die andre überspringen läfst. Das andre Drama, Imber aureus ist verfafst von Antonio Telesio aus Cosenza (1480—1520), einem Verwandten des naturphilosophischen Schriftstellers Bernardino Telesio und selbst Verfasser einer kleinen Schrift über die Farben, die ihm eine freundliche Besprechung seiner wissenschaftlichen und dichterischen Thätigkeit in Goethes Materialien zur Geschichte der Farbenlehre eingetragen hat. An seiner Dramatisierung des Danae-Mythus

Digitized by Google

rühmt Laelius Aleander, man lerne daraus, wie man schreiben könne, ohne von den Alten zu entlehnen, und in der That zeigt das Stück weit mehr Verwandtschaft mit den phantastisch-mythologischen Dramen in italienischer Sprache. Zu einem solchen Drama war die Danaefabel damals bereits von Taccone verarbeitet worden, und es erinnert an diese Gattung, wenn bei Telesio die Cyklopen auftreten und den ehernen Turm errichten, in den Danae eingesperrt wird; nach gethaner Arbeit halten sie ein festliches Gelage mit anschliefsender Prügelei. Die Erscheinung Jupiters wird jedoch hier nicht vorgeführt, sondern von Danae der Amme erzählt, ebenso erzählt am Schlufs ein Bote, wie Danae in einem hölzernen Kasten ins Meer geworfen wurde, und wegen dieses Schlusses hielt sich wohl Telesio für berechtigt, sein Werk als Tragödie zu bezeichnen. Die äufsere Form ist nach klassischem Muster, fünf Akte gröfstenteils in Senaren und mit Chorgesängen an den Aktschlüssen.

* * *

Deutschland ist nach Italien das erste Land, wo die humanistische Bewegung auch eine dramatische Litteratur auf neuer Grundlage herbeiführte. Wir haben schon früher gesehen, welchen Anklang dort die leichtfertigen Frührenaissance-Komödien fanden, wie eifrig die ersten Apostel des Humanismus den Anlafs ergriffen, durch den pikanten Reiz dieser Machwerke der Jugend ihre neue Weisheit mundgerecht zu machen. Doch wurden auch die Meisterwerke der antiken dramatischen Litteratur eifrig studiert; als die Heidelberger Artistenfakultät bald nach 1450 durch einen grofsen Manuskriptenankauf ihr Interesse an der neuen Bewegung an den Tag legte, erstand sie auch die Lustspiele des Terenz und die Trauerspiele des Seneca.[2]

---

1) Am originellsten ist der zweite Chorgesang, wo die argivischen Jungfrauen klagen, sie hätten sich vergeblich den Festschmuck für Danaes Hochzeit vorbereitet: Modo Phrygios amictus, Modo rutilas corollas Sericas mihi parabam etc. Aleanders Lob in Thylesii opp. Basel s. a.

2) Über eine Terenzhandschrift von 1467 mit deutschen Glossen vgl. Weigand in der Zeitschr. f. deutsches Alterth. 7, 552 über die Terenzstudien des Peter von Andlau, der sich 1443 in Padua den Terenz abschrieb, vgl. Hürbin, Peter von Andlau, Strafsburg 1897, S. 19f.

Digitized by Google

Der berühmt-berüchtigte Peter Luder, der zu Anfang der sechziger Jahre des Jahrhunderts an den Universitäten Heidelberg, Basel, Erfurt und Leipzig durch seine humanistische Propaganda so viel von sich reden machte, hatte auch ein Terenzkollegium in seinem dürftigen Repertoire. Und wie in früheren Zeiten, so erschienen auch jetzt wieder die Komödien des Terenz wegen ihrer klaren, fliefsenden, den Umgangsformen des täglichen Lebens nahestehenden Sprache als ein besonders geeignetes Unterrichtsmittel für die Jugend, die aus der mittelalterlich-lateinischen Barbarei erlöst werden sollte. In diesem Sinne wurde Terenz in dem Kreise der Männer bewundert, die von Peter Luder angeregt, in reinerer und edlerer Begeisterung als ihr Lehrmeister sich den neuen Studien zuwandten; in der Münchner Briefsammlung, die aus diesem Kreise hervorging, findet die Sehnsucht nach dem lange entbehrten Komödiendichter einen charakteristischen Ausdruck (Clm. 466, Nr. 24). Der junge Ulrich Gossembrot, ein Zögling der Universitäten Padua und Ferrara, hielt Terenz zu Ehren eine Rede (in Clm. 424), in der er dessen Komödien als das beste Hilfsmittel für die humanistischen Studien anpreist und gegen die sittlichen Bedenken der Anhänger der alten Schule die in dieser Litteratur immer wiederkehrenden humanistischen Argumente mit jugendlichem Feuer und in sehr aggressivem Tone vorführt: Citate aus Hieronymus, aus Augustinus, aus der Rede des heiligen Basilius über das Studium der Klassiker und vor allem den unvermeidlichen Gemeinplatz von den Bienen, die aus den Blumen den Honig saugen, aber das Gift zurücklassen. So wurde Terenz in Deutschland gleich von vornherein der wichtigste Schulautor. Hierfür kann neben den zahlreichen Terenzvorlesungen auch die lange Reihe der Terenzausgaben als Zeugnis dienen; der Strafsburger Terenz von c. 1470 ist der erste deutsche Druck eines Dichterwerkes aus dem klassischen Altertum.

Von Lustspieldichtungen im Anschlufs an die antiken Muster hören wir zunächst in Deutschland ebensowenig wie in Italien, aber auch die bequemere Form der älteren italienischen Humanistenkomödie wurde in der ersten Zeit nur selten und ohne sonderlichen Erfolg nachgeahmt; die vereinzelten Versuche

sind kaum der Rede wert. In Padua, wo von früher her die lateinische Komödie im Schwange war, entstand in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts im Kreise der dort studierenden Deutschen ein dialogisches Machwerk, dessen Verfasser bestrebt war, in der üblichen italienischen Art ein studentisches Ereignis zu dramatisieren; auch er läfst die Beteiligten unter ihren eigenen Namen auftreten. Es handelt sich um die Ernennung eines Lektors, die von der freien Wahl der fremden Studenten, der Ultramontani abhing. Früher hatte Pirckheimer, — der Vater Willibalds vgl. M. Herrmann S. 32 — die Stelle inne. Es wird nun in einer Reihe von Scenen vorgeführt, wie er und seine Nürnberger Freunde, welche die Stelle gerne einem Landsmann Jacobus zuwenden möchten, mit einander wegen der erforderlichen Agitation unter den Kommilitonen beraten. Der gefährlichste Gegner ist Conrad Schütz, der früher in Nürnberg Schulmeister war, kein echter Nürnberger, sondern der Sohn eines zugewanderten Briefmalers und im Kreise seiner Landsleute gehafst und verachtet. Die ausführlichste Scene schildert uns, wie Jacobus den Conrad gütlich zum Rücktritt zu bewegen sucht. Dieser will als der ältere nicht darauf eingehen; der in einem guten Latein geschickt geführte Dialog verfällt in einen immer hitzigeren Ton und die beiden trennen sich scheltend und fluchend. Conrad Schütz will sich in den Armen seiner Geliebten Rosabella von der aufregenden Scene erholen, Jacobus wird noch einmal von Pirckheimer in seinen Hoffnungen bestärkt. Obwohl das alles höchstens als Exposition zu einer Komödie gelten kann, sind wir doch schon am Schlufs angelangt: Valete et plaudite, ego recensui; finis comedie facte in practica Lecture universitatis Padue.

In Deutschland selbst haben in den nächsten Jahrzehnten die Werke, die man als humanistische Komödien bezeichnen könnte, eine womöglich noch primitivere Gestalt, als die entsprechenden Werke in Italien. Sie gehören nicht sowohl in das Gebiet des Dramas, als vielmehr in das des Dialogs, der ja bei den Humanisten eine der beliebtesten Arten der schriftstellerischen Mitteilung war. Die Grenze zwischen diesen beiden Kunstformen war damals und blieb noch für längere Zeit sehr verschwommen. Bis weit in das sechzehnte Jahrhundert hinein er-

Digitized by Google

strecken sich die Nachrichten, dafs Dialoge wie die Lucianischen und Kolloquien, die zum Zweck der Übung im Lateinsprechen angefertigt waren, wie die Erasmischen, aufgeführt oder von Schülern mit verteilten Rollen deklamiert wurden.[1] Auch für solche Humanisten, die den Ehrgeiz besafsen, ihre Werke dramatisch verkörpert zu sehen, mufste unter solchen Umständen die Versuchung nahe liegen, sich in der bequemen Form des Prosadialogs behaglich gehn zu lassen, ohne es mit den Anforderungen eines künstlerischen Aufbaues zu streng zu nehmen; es giebt Werke genug aus der Frühzeit des deutschen Humanismus, die wir als Kolloquien bezeichnen würden, wenn sie nicht in der Überlieferung als Komödien bezeichnet oder wohl auch mit einem plaudite am Schlufs versehen wären. Dies gilt z. B. von der Komoedia Bile, einer kurzen, in Dialog aufgelösten Anekdote, die vielleicht noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts zurückreicht.[2] Ebenso findet sich in einer Tegernseer Handschrift, niedergeschrieben vor 1498 ein Prosadialog auf Grund der Geschichte von den Schwaben, die einen Hasen für ein Ungeheuer hielten, als „comedia de lepore“ bezeichnet: drei Personen, Theodorus, Hieronymus und Stephanus unterhalten sich über das rätselhafte Ungetüm, ein vierter, Theobaldus, belehrt sie, dafs es ein Hase ist. Interlinearglossen und eine Randbemerkung über den Begriff der Komödie lassen darauf schliefsen, dafs Lehrer und Schüler hier ein dramatisches Kunstwerk vor sich zu sehen glaubten.[3] Oft genug begegnen uns in dieser Zeit Dialoge, die keine dramatischen Ansprüche erheben, aber doch weit mehr dramatischen Geist und dramatisches Leben offenbaren, als derartige Machwerke. Es sei nur an die Dialoge Huttens erinnert, in denen ihr Verfasser alles unterbrachte, was Poetisches in ihm lag „während das, was ihm zum Dichter fehlte, in dieser Mittelform nicht vermifst

1) Dafs derartige Aufführungen undramatischer Dialoge schon im Altertum vorkamen, ergiebt sich aus Hirzels Geschichte des Dialogs S. 199, vgl. Plutarch Quaest. Conv. VII, 8, 1.

2) Ed. Bolte im Hermes 21, 316.

3) Herausg. von Bolte, Litterar. Verein 267, 507 ff. Die Bezeichnung der Komödie als „laus villana aut villicus cantus“ erinnert an die Definition des Averroes, vgl. 1, 16.

wurde".[1] Die Werke dieser Art, die als Komödien gelten wollen, bilden also eine dürftige Mittelgattung, die eine genauere Betrachtung in unserm Zusammenhang um so weniger verdient, da sie abstarb ohne der Ausgangspunkt einer weiteren Entwicklung zu werden. Nur wenige dieser Komödien verdienen wegen ihrer Tendenz oder wegen der litterarischen Bedeutung ihrer Verfasser eine kurze Besprechung.

So hat der elsäfsische Humanist Jacob Wimpheling (1450 bis 1528) sich mit entschiedenem Glück dieser Form bedient, als er am 8. März 1480 in seiner Eigenschaft als Dekan der Artistenfakultät zu Heidelberg bei der Promotion von sechzehn Licentiaten eine Festrede zur Empfehlung der wissenschaftlichen Studien hielt. Er erklärt in dieser Rede, er wolle durch eine Fabel oder vielmehr Geschichte beweisen, wie wohlgethan es von den Promovenden war, sich den Studien zu widmen. Hierauf die Worte: Hoc itaque sit fabulae nostrae argumentum, dann sogleich das Argumentum, dann ein Prologus mit der Bitte, man möge den Vortrag dieses Scherzes in der Fastenzeit nicht übel nehmen, dann Scaena I—VI, dann die Conclusio vatis mit den Schlufsworten: Valete et plaudite, ego ipse recensui, worauf Wimpheling wieder die Promovenden anredet und seine Festrede fortsetzt. Das Stück ist sehr kurz; es umfafst in der neuesten Ausgabe etwa 360 weitläufig gedruckte Zeilen in Klein-Oktav-Format, offenbar wurde Argumentum, Prologus und Conclusio von Wimpheling selbst gesprochen, die sechs Scenen jedoch vermutlich von Studenten im Wechselgespräch, wie Wimpheling auch zur Zeit seines späteren Heidelberger Aufenthalts 1498 in einem Saal des Schlosses sechs kleine Dialoge über die Pflichten der Fürsten und die Notwendigkeit eines Türkenfeldzugs von Studenten vortragen liefs.[2]

In der ersten Scene erscheint der Kurtisan Stilpho, der aus Rom zurückgekehrt ist und Vincentius, der inzwischen zu Hause den Studien obgelegen hat. Es entwickelt sich zwischen ihnen ein Gespräch über das unerschöpfliche Thema der Pfründen-

1) Vgl. die trefflichen Ausführungen von D. Straufs, U. v. Hutten, Buch I, Kap. 6.

2) Vgl. Ch. Schmidt, Histoire 1, 26.

Digitized by Google

jägerei, das wir ja auch schon in den französischen Farcen behandelt sahen; Vincenz meint, die Kumulation mehrerer Pfründen in einer Hand sei nur zu rechtfertigen, wenn eine Pfründe allein zum Lebensunterhalt nicht ausreiche, wie man ja auch zur Winterszeit in Ermangelung eines warmen Kleides mehrere leichte Kleider übereinander anziehen könne. Stilpho jedoch, der in Rom Familiaris des Kardinals von Rouen, also des berühmten Pfründenkumulators Estouteville gewesen war, ist mit päpstlichen Anweisungen auf vier Pfründen zurückgekehrt und blickt mit hochmütiger Geringschätzung auf diejenigen herab, die da meinen mit ernsthaften Studien in der geistlichen Laufbahn vorwärts zu kommen. In der folgenden Scene begeben sich die beiden zu dem Pfarrer Lampertus, der in bequemer Routine dahinlebt und den Stilpho in seinen Gesinnungen bestärkt; jedoch der Bischof Assuerus, dem er die Bullen präsentiert, verweist ihn an den Schulrektor Petrusius, der zunächst seine Kenntnisse prüfen solle. Bei diesem Examen macht Stilpho die gröbsten lateinischen Schnitzer und aus dem Zeugnis, das er zurückbringt, erkennt der Bischof, dafs er geeigneter ist, Schweine zu hüten als Menschen. Und so bleibt ihm nichts weiter übrig, als in der letzten Scene den Posten eines Schweinehirten anzunehmen, den ihm der Schulze seines Heimatsorts in Ermangelung eines besseren Postens anträgt.[1] Der „Vates", der in seinen Schlufsworten auf diesen wunderbaren Wechsel des Geschicks hinweist, erzählt uns auch noch, dafs der fleifsige Vincentius es späterhin zum Bischof gebracht habe.

Wimpheling nennt sein Werk eine Fabel oder vielmehr Geschichte und es mag wohl auch manche Anspielungen auf wirkliche Ereignisse enthalten; uns interessiert es hauptsächlich durch einzelne Züge in der Selbstcharakteristik des Kurtisans und des Pfarrers, die offenbar der Wirklichkeit glücklich abgelauscht sind, dagegen hätte sich aus der Examenscene weit mehr machen lassen, und es ist ein grober Fehler, dafs Stilpho hier als einer geschildert ist, der nicht einmal richtig lateinisch

1) Fodere non valeo, mendicare erubesco (Luc. 16, 3) audivi praeterea poetas eam duxisse vitam. Accipio quam libens.

Digitized by Google

konjugieren kann, während er im übrigen Teil des Stücks ein ebenso gutes Latein spricht wie alle anderen und auch ihre Neigung teilt, Reminiscenzen aus der Klassikerlektüre, vor allem aus Terenz anzubringen.[1] Doch war die Tendenz des Stückes vielen aus der Seele gesprochen, sein aktuelles Interesse hielt noch lange vor und es wurde noch 1505 als Komödie aufgeführt.

Weniger bekannt wurde die Komödie Codrus von dem Gymnasiarchen Johann Kerckmeister in Münster (gedr. 1485),[2] gleichfalls eine Verherrlichung und Verteidigung der Studien gegenüber ihren bornierten Gegnern. Während jedoch der konservative Wimpheling den Gegensatz zwischen der humanistischen und mittelalterlichen Bildung nicht hervortreten liefs, bildet dieser Gegensatz hier das eigentliche Hauptthema. Vertreter des alten ist der Schulmeister Codrus, der durch sein miserables Latein und seine Anhänglichkeit an den alten Grammatiker Alexander de Villadei charakterisiert wird. Ihm gegenüber stehen einige für das humanistische Studium begeisterte Cölner Studenten, die bei einem Spaziergang vor den Stadtthoren Codrus antreffen und ihre Begeisterung für die Poesie, wie ihre Verachtung für den Pedanten in langen Gesprächen mit ihm und untereinander zu unverhohlenem Ausdruck bringen. Doch ist der Ton zu gehässig, um belustigend zu wirken, Codrus wird als ein Ausbund von Dummheit, thörichter Einbildung und abschreckender Häfslichkeit geschildert; er

1) Einer der berühmtesten Kurtisane unter den Landsleuten Wimphelings in dieser Zeit ist Burchardus, der Verfasser des Diariums (aus Hasloch, wo auch Stilpho eine Pfründe erhaschen möchte). Thuasne in seiner Ausgabe des Diariums (Bd. 3, Einl.) hat bereits mit Recht auf den Stylpho als auf eine quellenmäfsige Schilderung des Treibens der Kurtisane hingewiesen. — Den einzigen guten Witz in der Examenscene: Es tu de legitimo thoro? — Non; sed sum de Laudenburga hat W. erst in der Ausgabe von 1494 eingefügt; es ist offenbar ein traditioneller Spafs. Über andere ungefähr gleichzeitige Darstellungen eines Ignoranten im Priesterexamen vgl. Petit, Rép. Nr. 147. Zur Bibliographie des Stilpho vgl. d. Ausg. v. Holstein (Lat. Litteratur Denkm. VI, Berlin 1892). S. XIV über die Aufführung von 1505, die vermutlich in Strafsburg stattfand; S. XVIII Nachweis der Citate.

2) Genauer Titel und ausführliche Inhaltsangabe mit Proben von W. Schultze im Archiv f. Lit. Geschichte 11, 328 ff. Seinen Namen hat der Held wohl von dem Feind Virgils Ecl. 5,11.

Digitized by Google

kann nicht den Mund aufthun, ohne dass die andern ihn wegen seiner Albernheit und seiner eigenartigen Grammatik (grammuffia) verhöhnen. Schliefslich reden sie ihm ein, dafs der eine unter ihnen, Bartolus, ihm die Baccalaureatswürde erteilen könne; er überreicht ihm drei floreni und zwei scuta aurea, worauf die vermeintliche Promotion mit allerlei lächerlichem Hokuspokus vollzogen wird, doch gleich darauf wird er von den Studenten überfallen und jämmerlich durchgeprügelt, obgleich er ihnen versichert, er sei ein Baccalaureus und kein Beanus. Also etwas mehr Handlung als im Stylpho, doch gleichfalls ohne eigentlich theatralischen Charakter, auch in gewissem Sinne mit den Paveser Studentenkomödien verwandt.

Auch ein Dialog des berühmten schwäbischen Humanisten Heinrich Bebel (c. 1475—c. 1518) wäre in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Bebel bezeichnet ihn als Comoedia vel potius dialogus de optimo studio scholasticorum, nach der Widmung vom 15. November 1501 wurde er in einer Versammlung der Tübinger Universitätsangehörigen vorgetragen. In der vorangehenden hexametrischen Anrede „ad spectatores“ wird mit Recht betont, dass hier keine Verlockungen der Venus und keine Thyestischen Greuel vorgeführt würden. Der Held ist vielmehr der brave Jüngling Vigilantius, der bisher seine Zeit mit dem Studium der Grammatik nach Alexander und den dazu gehörigen Kommentaren verloren hat; im ersten Akt spricht er den Vorsatz aus, auf der Universität das Studium von neuem anzufangen und wird dafür vom Pfarrer gelobt. Die folgenden Akte enthalten weitere Gespräche über den besten Studiengang; vergeblich tritt dem Jüngling im vierten Akt der Sophist Lentulus entgegen, der mit allerlei stilistischen Schnitzern die gewöhnlichen Argumente der Anhänger der mittelalterlichen Bildung gegen die Poeten vorbringt und mit den ebenso gewöhnlichen Argumenten der Humanisten widerlegt wird. Besonders wirksam war jedenfalls das Argument eines anwesenden Hofmanns, der erzählt, er habe es erlebt, wie einer in Innsbruck den Kardinal Raymundus (Bischof von Gurk) um ein Beneficium anging, aber wegen seines schlechten Lateins zurückgewiesen wurde. Im fünften Akt endlich versöhnt der junge Humanist zwei heftig zankende Scholastiker der Occamschen und der

Digitized by Google

Scotistischen Richtung durch den Hinweis darauf, dafs in Paris öfters philosophische Gegner die besten Freunde seien, worauf dann das „Valete et plaudite“ folgt.[1] Von den zahlreichen sonstigen Machwerken dieser Art sei hier nur noch die Komödie Teratologia des Thiloninus Philymnus erwähnt, jenes selbstbewufsten Poeten, der mit den Erfurter Humanisten einen so erbitterten Federkrieg führte, seine Komödie ist nichts als eine Reihe von Unterredungen über den lateinischen Stil, jeder Akt wird mit einem Chorlied beschlossen.[2] Ferner eine Schrift „de sectis“, die der Verfasser, Johann Stammler aus Augsburg, Schüler Lochers und Pfarrer in Kissingen, als „dyalogum sub comedie formule“ bezeichnet: es sind zwölf Gespräche, in denen ein Apostat, der aus der Türkei zurückgekehrt ist, und ein Jude Samuel zum Christentum bekehrt werden, gänzlich undramatisch, überladen mit Notizen über die Gebräuche fremder Völker.

Von allen Verfassern solcher „Comoediae vel potius dialogi“ hat keiner so viel von sich reden gemacht wie Jakob Locher Philomusus (1471—1528). Schon bald nach seiner Rückkehr aus Italien, als 24 jähriger Jüngling begann er sich auf diesem Gebiet zu versuchen und seine ersten derartigen Werke zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit der kurz zuvor erschienenen Historia Baetica des Verardi, die im Norden ein so auffallendes Glück machte. Auch Locher behandelt grofse zeitgeschichtliche Staatsaktionen in dem undramatischen Stil der Prosadialoge, doch schliefst er die einzelnen Akte mit Chorgesängen ab und hielt sich daher — wenigstens in einem Fall — für berechtigt, den stolzen Titel Tragödie zu wählen. Wie dürftig jedoch seine Kenntnisse von den dramatischen Kunstformen des Altertums damals noch waren, ergiebt sich aus seiner Prachtausgabe des Horaz von 1498, wo er z. B. im Kommentar zur Ars Poetica die Satire mit dem Satyrspiel verwechselt. Seine Historia de rege

1) Genauer Titel bei Goedeke I², 438. Über Entlehnungen aus Cicero vgl. Geiger, Renaissance S. 421, 576. Die Innsbrucker Geschichte stammt wohl aus eigener Erinnerung Bebels, der dort 1501 von Maximilian als Dichter gekrönt worden war.

2) Vgl. Bolte in der allg. deutschen Biogr. s. v.

Digitized by Google

Franciae, verfasst zu Freiburg im Breisgau 1595, enthält im ersten Akt ein Gespräch zwischen König Karl VIII von Frankreich und dem Herzog von Orleans; der König erzählt, er sei durch wiederholte Traumgesichte zu einer grofsen Heldenthat, zur Eroberung Neapels aufgefordert worden; der zweite Akt wird ausgefüllt durch ein Gespräch zwischen dem König und Herzog Ludwig von Mailand, der ihm Hilfstruppen verspricht, der dritte durch den Monolog eines Boten des Königs, der den Spectatores jucundissimi vom Übergang der Franzosen über die Alpen und ihrem Zug durch Italien erzählt, der vierte durch einen Monolog des Königs von Neapel, der Gott um Rettung aus der Gefahr anfleht, der fünfte endlich durch ein Gespräch zwischen den Boten des römischen Königs, der Venetianer und des Herzogs von Mailand. Der Bote des römischen Königs will eilen, um seinen Herrn so rasch als möglich vom unglücklichen Ausgang zu benachrichtigen „Quaedam fingam ex me, ut uberior crescat historia. Valete patres et juvenes et plaudite tenuis [sic] nugis, quas ociose Philomusus contexuit.“ Also blos eine Reihe von undramatischen Dialogen, dabei hebt jedoch der Verfasser mit Genugthuung hervor, dafs er uns kein gemeines Volk, sondern die Grofsen dieser Erde vorführt. Die einzelnen Akte werden aufser dem vierten durch Chorgesänge in den verschiedensten Versmafsen abgeschlossen, die zwei ersten sind mit Musiknoten versehen: Betrachtungen über die Ruhmbegierde und über den ungewissen Ausgang des Krieges u. a., das Ende des fünften Aktes bildet ein Lobgesang auf Kaiser Maximilian. Wie in der Kindheitsepoche der griechischen Tragödie so scheint auch hier der Dialog nur zu dem Zweck da zu sein, für den Chor eine neue lyrische Situation herbeizuführen.[1] Ganz in ähnlicher Weise verläuft Lochers zweites Stück, die Tragedia de Thurcis et Suldano, nach der Didaskalie am Schlufs: actum in celebratissimo Friburgensi gymnasio a Jacobo Locher Philomuso Ehingensi regentibus Alexandro summo pontifice et divo Maximiliano Romanorum rege semper Augusto Idibus Maiis 1497. Hier wird das aktuelle

1) Das Obige nach dem Auszug bei G. Fischer, Typographische Seltenheiten. Nürnberg 1804 Lfg. 5, 100 ff.

Digitized by Google

Thema der Türkengefahr gleich zu Anfang vom Prologus und in langatmiger Prosarede ausgeführt; dann springt er in elegische Distichen über, um schliefslich, noch ehe das Stück selber begonnen hat, zum Klatschen aufzufordern. Nun beginnt endlich der erste Akt, ein Klagemonolog der bedrängten und verfolgten Fides, die im Trauergewand und mit verwirrten Haaren auftritt, mit anschliefsendem Klagechor in Distichen. Der zweite Akt enthält einen Klagemonolog des vulgus Christianum, wie der erste in Prosa. Im dritten Akt kommt endlich ein Dialog zwischen dem Papst Alexander VI., dem Kaiser und einem Legaten der christlichen Fürsten, die den Krieg gegen die Türken beschliefsen. Merkwürdig sind die Anfangsworte des Papstes, der erzählt, er sei im Traum durch die Gestalt der trauernden Fides beunruhigt worden, also wie in der Octavia des Seneca erscheint vor den Zuschauern eine wehklagende Gestalt (Agrippina), die, wie wir aus dem weiteren Verlauf der Handlung erfahren, zugleich auch einer der Personen des Dramas (Poppaea) sich als Traumgesicht darstellt.[1] Dann folgt noch die Kriegserklärung an die Türken in Asklepiadeischen Versen, eine Unterredung des Sultans Bajazet mit dem Sultan von Ägypten, im Anschlufs daran das mohammedanische Heeresaufgebot in pherekrateischen Versen u. s. w.; zum Schlufs erscheint Fama und meldet in Prosa, dafs die Türken von den Christen besiegt seien, worauf der Chor einen Triumphgesang in sapphischen Strophen anstimmt. Ein Hexameter des Epilogs „Vidistis celebrem turba comitante triumphum" läfst darauf schliefsen, dafs dieser Triumph während des Gesangs anschaulich dargestellt wurde. Wie die Darsteller herausstaffiert waren, können wir uns ungefähr nach den Holzschnitten vergegenwärtigen, mit denen der Strafsburger Buchdrucker Grüninger das Werk zierte, und deren Stil vortrefflich zu der Dichtung pafst. Ebenso wie Grüningers Holzschnitte zum Terenz und zu Lochers Horaz vergegenwärtigen sie uns höchst

1) Allerdings findet sich der nämliche Effekt auch in Euripides Hecuba, die Locher jedoch damals schwerlich gelesen hatte. Senecas Tragödie kannte er jedenfalls schon damals; der Anfang des Monologs der Fides: O magne Olympi rector etc. nach Herc. fur. 205.

Digitized by Google

lebendig, wie sich die Gestalten der klassischen Dichtung in der Phantasie eines Deutschen jener Zeit wiederspiegelten.[1]

Den Humanisten konnte es natürlich nicht entgehen, dafs dies keine Tragödie im Stil des klassischen Altertums war. Doch meint Locher im Epilog, der Titel Tragödie komme seinem Werke zu, trotzdem dafs es nicht in Jamben gedichtet sei, und aufserdem konnte er sich auf einen Brief des grofsen Freiburger Juristen Zasius, seines späteren erbitterten Gegners, berufen, der erklärte, dafs dies göttliche Werk die Bezeichnung Tragödie verdiene, obgleich der Dichter darin an die Vorschriften der Tragödie, die ihm übrigens wohl bekannt seien, sich nicht gehalten habe. Dann wiederholt Zasius noch eine Phrase, die ähnlich früher schon von Verardi und später bis zum Überdrufs auch von anderen verwendet wurde, dafs nämlich hier nicht die Verbrechen des Atreus oder die Raserei des Herkules, sondern die Schicksale der Fürsten und der christlichen Kirche dargestellt seien. Einige Jahre darauf (1502) hat Locher, der inzwischen als Professor nach Ingolstadt übergesiedelt war, dort noch einmal in ganz ähnlicher Weise die Türkengefahr in einem „Spectaculum more tragico effigiatum“ vorgeführt, das von elf adeligen Studenten vor der versammelten Universität dargestellt wurde. Hier schliefst der Papst, vom Erzengel Michael aufgemuntert, ein Bündnis mit dem Kaiser, doch bleibt es bei dem Bündnis, und der erwünschte Sieg wird nicht, wie dies bei der Freiburger Tragödie der Fall war, schon auf Vorschufs dargestellt.[2] Und ebenso behandelte er später die politische Lage nach der Schlacht bei Guinegate (1513). Interessanter als die ersten Akte mit ihren diplomatischen Verhandlungen ist hier der dritte Akt, wo zwei Landsknechte ihrem Ärger über das Ende des Krieges Luft machen, — lateinische Prosa mit deutschen Flüchen untermischt, worauf als Ab-

1) Übrigens sind öfters Holzschnitte aus einem dieser Werke im andern wiederholt; so dient Calliopius zugleich auch als Prologus zu Lochers Tragödie; Kaiser Maximilian, der auf seinem Triumphzug in einem eigentümlich schwerfälligen Karren dahinfährt, ist zugleich auch der triumphierende Augustus des Holzschnitts zur 9. Epode u. s. w.

2) Gewidmet ist das Spectaculum dem Herzog Georg; dafs Locher auf diesen im Sinne eines Türkenkriegs einwirken wollte, vermutet Riezler, Geschichte Bayerns 3, 934.

Digitized by Google

schlufs des Ganzen ein Chorus elegiacus den Frieden preist, zugleich aber die Hoffnung ausspricht, dafs Lochers Lieblingswunsch, der Feldzug gegen die Türken endlich verwirklicht werde.[1]

Inzwischen hatte sich aber noch ein anderer Humanist, der sächsische Edelmann Johann von Kitzscher, in dieser Gattung des Dramas versucht. Kitzscher hielt sich gerade zum Studium des geistlichen Rechts in Bologna auf, als Herzog Bogislaw X. von Pommern nach der Rückkehr von seiner abenteuerlichen Fahrt ins heilige Land 1498 nach Bologna kam und dort wie überall in Italien festlich empfangen wurde. Diese Reise ist bekanntlich von Bedeutung für die Geschichte des deutschen Humanismus; Bogislaw nahm damals den berühmten Rechtslehrer Petrus von Ravenna mit an seine Universität Greifswald, aufserdem trat Kitzscher als Orator in seine Dienste. Während der Rückreise wurde Kitzscher in Leipzig von seinen dortigen Freunden der Gedanke nahegelegt, die Meerfahrt des Herzogs dramatisch zu behandeln. Wenn Kitzscher sich dabei an ein Vorbild hielt, war dies jedenfalls Verardi und nicht Locher; dafür spricht schon der Name Tragicomoedia, den er in dem Prolog ganz ähnlich wie Verardi motiviert: es sei keine Tragödie und auch keine Komödie, sondern eine wahre Geschichte. Dieser Prolog, von einem Parasiten gesprochen, ist offenbar die lebendigste Partie des Stückes, dessen zehn Scenen uns blofs in dialogischer Form schildern, wie der Herzog abreist und die Herzogin sich über das Schicksal des Abwesenden grämt, bis sie endlich einen Brief mit frohen Nachrichten erhält; während sie zu einem Dankgebet in die Kirche eilt, beschliefst der Bote die Tragikomödie mit einem ausführlichen Bericht über die Pilgerfahrt, namentlich auch über den grofsen Kampf mit den Korsaren, durch welchen der Herzog den Venetianern so gewaltig imponiert hatte. Ob dies Stück aufgeführt wurde, erfahren wir nicht; Petrus Ravennas, der dem Verfasser in überschwenglichen Begleitversen einen ewigen Nachruhm prophezeit, ermuntert blofs zu fleifsigem Kaufen und Lesen, jedenfalls scheint es, dafs

1) Das Obige nach L. Geigers Mitteilungen aus der Handschrift (Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. 1, 72 ff.).

Digitized by Google

die Darstellungsgabe Kitzschers sich weit glänzender in seinem Dialog vom heiligen römischen Reich offenbart.[1]

Der Ludus Martius, den der Kölner Schulmeister Hermann Schottenius Hessus im Karneval (Bacchanalibus diebus) 1526 mit seinen Schülern aufführte, ist zwar nur ein verspäteter Nachzügler dieser Art von Stücken, aber nach Tendenz und Inhalt eines der merkwürdigsten. Der Verfasser hatte schon ein Jahr zuvor seine Schülergespräche veröffentlicht und in dieser beliebten Gattung der humanistisch-pädagogischen Litteratur einen lebendigeren, der Jugend angemessenen Gesprächston angeschlagen, als z. B. Mosellanus.[2] Auch dies umfangreichere Werk sollte blofs eine Stili exercitatio für die Knaben sein; als Stoff wählte er sich das grofse Ereignis des vorhergehenden Jahres, den Bauernkrieg. Er entschuldigt sich im Nachwort mit heiterer Urbanität, dafs er sein Werk nicht in Versen und im tragischem Stil geschrieben habe, doch zu den Bauern habe der tragische und zu den Fürsten der komische Stil nicht gepafst; wenn übrigens ein Momus meine, er hätte wohl in Versen gedichtet, wenn er nur gekonnt hätte, so wäre das vielleicht nicht ganz unrichtig. Schottenius zeigt uns in einer Reihe von Gesprächen, wie die Bauern sich über den unerträglichen Druck beschweren; Bellona, blutrot gekleidet, mit gezogenem Schwert will sie zur Empörung aufreizen, während Pax, mit einer Lilie in der Hand, zur Geduld ermahnt, der Dichter beruft sich hier und anderwärts mit Vorliebe auf den versöhnlichen Erasmus. Dann folgen weitläufige Verhandlungen des „Fetialis“ der Bauern mit den Rittern, die durch den übermütigen Hannibal, den versöhnlichen Äneas und den schlauen Ulysses vertreten sind, dann der Ausbruch des Kriegs, wobei offenbar Kampfscenen zwischen die Dialoge eingeschoben waren und schliefslich, dem historischen Verlauf zuwider, die Aussöhnung der Parteien. In einzelnen Zügen tritt auch hier

1) Vgl. üb. J. v. Kitzscher und seine Werke den lehrreichen Aufsatz Bauch's im Neuen Archiv f. sächs. Geschichte 20, 286 ff.

2) Näheres über diese Gespräche bei Massebieau S. 118 ff. In dem Ludus Caesarius des Schottenius (1527), den ich blofs aus den Andeutungen Herrmanns im Anzeiger f. deutsches Altertum 23, 171 kenne, tritt das eigentlich dramatische Element noch mehr zurück, als im Ludus Martius.

Digitized by Google

dieselbe Beobachtungsgabe hervor wie in den Schülergesprächen des Schottenius, freilich werden, dem Zweck des Spiels als Stilübung entsprechend, klassische Citate und Vorstellungen der antiken Mythologie möglichst oft verwertet, z. B. wenn einer von den armen Leuten, bei denen die Bauern Kriegskontribution erheben, verzweifelt ausruft: Eumenides istam ferant fraternitatem et amicitiam, qua unus alteri sua aufert.

Aufserdem suchte man auch in Deutschland die mittelalterlich-humanistische Mischgattung des allegorischen Festspiels nach italienischer Art nachzuahmen. Der erste, der einen solchen Versuch wagte, war der Abenteurer Grünpeck[1], der in späterer Zeit vor allem durch seine populär-medizinischen und astrologischen Traktate von sich reden machte. 1495 war er über die Alpen gezogen und dort mag er wohl Beispiele des humanistischen Festdramas kennen gelernt haben. 1497 finden wir ihn in Augsburg, wo er jungen Patriciern Unterricht erteilte und am 23. Juli bei Gelegenheit der Hochzeit eines Bürgers ein Gesprächspiel in Prosa aufführen liefs, das seinen Schülern Gelegenheit geben sollte, sich im lateinischen Sprachausdruck zu üben und zugleich zu produzieren. Der Inhalt ist freilich sehr unpädagogisch: genufssüchtige und leichtfertige Jünglinge und Mädchen werden von einem alten Weibe vergeblich ermahnt sich zu bessern. Es scheint jedoch, dafs dies Machwerk Beifall fand. Als Maximilian sich im November 1497 in Augsburg aufhielt, geriet Grünpeck auf den Gedanken, mit seinen Schülern ein Festspiel aufzuführen. Dem Kaiser, der nicht lange vorher in Italien verweilt hatte, wollte er vermutlich ad oculos demonstrieren, dafs auch Deutschland dergleichen hervorzubringen vermöge. Doch war er, wie es scheint, anfangs in Verlegenheit, welcher Sprache er sich bedienen sollte. Er wählte die lateinische Sprache, die ja auch in Italien mitunter für das allegorische Lob- und Festspiel verwendet worden war. Freilich hält er es für nötig sich deshalb zu entschuldigen, doch meint er, ein so erhabener Stoff könne nicht barbaro et foedo atque turpi sermone behandelt werden.

1) Vgl. üb. ihn Czerny im Archiv f. österreichische Geschichte 73, 317 ff.

Digitized by Google

Die Anschauung der humanistischen Dichter, die die Muttersprache verachteten, weil sie kein würdiges Ausdrucksmittel der Renaissancepoesie wäre, ist vielleicht nirgends so deutlich ausgesprochen, wie in den plumpen Schmähworten Grünpecks.

Zu Anfang erscheint die Tugend ruhelos und vertrieben — ein Motiv, das uns in ähnlicher Weise schon wiederholt in der Moralitätenlitteratur begegnet ist; den Humanisten war es wohl vor allem vertraut durch den beliebten und weitverbreiteten Dialog des Maffeo Vegio von der verfolgten und mifshandelten Wahrheit. In Grünpecks Spiel erzählt die Tugend, sie habe den ganzen Erdkreis durchirrt; sie war bei den einäugigen Arimaspen und bei den afrikanischen Schlangenmenschen, bis sie endlich jetzt nach Augsburg kommt, um vor Maximilians Tribunal gegen ihre Verfolgerin, die trügerische Weltlust (Fallacicaptrix) Recht zu erhalten. Der Prozefs wird regelrecht geführt, auch hier erscheint der gefeierte Monarch zugleich von einem Schauspieler dargestellt auf der Bühne[1]; er umarmt die Tugend und verbannt Fallacicaptrix.

In dem wunderlich zusammengesetzten Charakter Maximilians ist die Empfänglichkeit für das süfse Gift der humanistischen Schmeichelei einer der merkwürdigsten Züge; Grünpeck hatte es seiner Komödie zu verdanken, dafs er zum Dichter gekrönt und in der Kanzlei Maximilians angestellt wurde. Kein Wunder; dafs der deutsche Erzhumanist Conrad Celtis, seit 1497 Professor der Poesie und Rhetorik in Wien einen neuen, weit glänzenderen und anspruchsvolleren Versuch auf dem Gebiete des humanistischen Festspiels wagte. Am 1. März 1501, als der Kaiser in Linz Hof hielt, führte er vor ihm das Spiel von Diana auf; diesmal war auch die Kaiserin Bianca Sforza und der Herzog von Mailand anwesend, also die verwöhntesten Zuschauer, die in ihrer italienischen Heimat für solche Spiele die dichterische Formgewandtheit Bellincionis und die Kunst Leonardo da Vincis zur Verfügung hatten. Die Sprache war natürlich auch diesmal lateinisch, beim Aufputz der alle-

1) Vgl. Bd. I, 483; ähnliche Beispiele s. u. Buch II. Eine gewisse Verwandtschaft mit Grünpecks Festspiel zeigt das 1495 in Mantua aufgeführte des Serafino Aquilano.

Digitized by Google

gorischen Figuren mögen die ersten Regungen der deutschen Renaissance wohl in ähnlich unbeholfener Weise hervorgetreten sein wie bei der Locherschen Tragödie. Die Darsteller gehörten zum Kreise der Wiener Humanisten, die sich damals im vollsten Glanze der kaiserlichen Gnade sonnten u. a. Celtis, der Kanzler Petrus Bonomus aus Triest und der Schlesier Vincentius Longinus; Grünpeck, der kurz vorher die einträgliche Stelle eines Kanonikus in Altötting erhalten hatte, liefs es sich nicht nehmen, in der Rolle des Merkur den Prolog zu sprechen. Merkur hält eine Rede in Senaren zur Einführung Dianas, die an der Spitze ihres Gefolges von Nymphen und Faunen erscheint und dem Kaiser, dem gewaltigen Jäger ihre Huldigung darbringt. Im zweiten Akt folgt ein Huldigungsaufzug des Silvanus in Begleitung des Bacchus, der Faunen und Satyrn; ihre Ansprache — in Distichen — bildet ein Akrostichon und enthält auch sonst allerlei Künsteleien, die nur bei der Lektüre erkennbar sind. Im dritten Akt erscheint Bacchus mit dem Thyrsusstab, von Vincentius Longinus dargestellt, mit Silen und den Bacchantinnen. Nach einer Ansprache in Jamben wirft er sich dem Kaiser zu Füfsen und bittet ihn um den Dichterlorbeer; er werde stets das Lob des Kaisers singen. Offenbar verwandelte der Kaiser an dieser Stelle sich aus einem Zuschauer in einen mitwirkenden Darsteller und krönte das Haupt des schlesischen Poeten, wofür ihm dann der Chor ein Danklied in sapphischen Strophen singt. Nachdem dann im vierten Akt der trunkene Silen auf seinem Esel reitend den Kaiser angeredet und die Mundschenken Wein dargereicht haben, treten im fünften Akt noch einmal alle Mitwirkenden zusammen hervor, Diana begrüfst zum Abschied das kaiserliche Paar und drückt den Wunsch aus, Bianca möge die österreichischen Lande mit möglichst zahlreichen Erzherzögen anfüllen, der Chor wiederholt die von Diana gesprochenen Distichen noch einmal in vierstimmigem Gesang. Am folgenden Tage gab der Kaiser den Mitwirkenden ein Gastmahl und teilte ihnen Geschenke aus.

Mit einem ähnlichen dramatischen Aufzug in wechselnden Versmafsen, der in Wien 1504 dargestellt wurde, feierte Celtis den Sieg, den der Kaiser im September dieses Jahres bei

Digitized by Google

Regensburg über die Böhmen davongetragen hatte. Bei Eröffnung des Spiels sitzen auf dem Schauplatz die Kurfürsten, in ihrer Mitte der Kaiser, nach den Eröffnungsworten des Heroldes erscheint Phöbus mit den Musen, Merkur, Bacchus mit den Satyrn und Faunen, endlich erscheint auch diesmal eine „Persona laureanda“, die sich vom Kaiser den Dichterlorbeer erbittet und ihn auch erhält, dann Tänze der Musen und der Satyren und Lobgesänge. Zum Schlufs verspricht der König den Musen seinen Schutz.[1]

Bald darauf hat ein Schüler des Celtis, der gekrönte Poet Georgius Sibutus in Wittenberg vor dem Kurfürsten Friedrich ein Festspiel ähnlichen Stils in Hexametern und Distichen aufgeführt[2], ein wahres Muster aufdringlicher humanistischer Reklame. Sibutus tritt auf in eigener Person, von Göttern und Göttinnen umgeben, und trägt ein langatmiges Lobgedicht auf Wittenberg vor, während die Götter und Göttinnen ihn dem anwesenden Kurfürsten empfehlen als einen, der den sächsischen Ruhm in der ganzen Welt verkündigen werde. Sie hoffen, der Sänger werde von nun an mit dem Fürsten vereinigt bleiben, und Calliopius verkündigt zum Schlufs noch einmal die Absicht des Sibutus, ein Lobgedicht auf die berühmte Wittenberger Reliquiensammlung des Kurfürsten zu verfassen.

Die Gattung des lateinischen höfischen Festspiels erwies sich nicht als lebensfähig. Natürlich konnte blofs ein kleiner

---

1) Gedr. Augsburg 1505. Wie es bei der Aufführung herging namentlich wer die Persona laureanda war und ob Maximilian wirklich sich selber spielte, kann ich hier nicht untersuchen. Auf einem Verzeichnis der Darsteller, das auf das Vorsatzblatt des Exemplars der Wiener k. Hofbibliothek handschriftlich eingetragen ist (vgl. Gottlieb in den Serta Harteliana 1896 S. 275 ff.) figuriert der Kaiser nicht. Es sind meist adelige Namen, der Chorus bestand aus drei Personen. In der Celtisschen Briefsammlung (Annus XI, Ep. VII) befindet sich ein Brief des Augustinus (von Olmütz), der den Dichter um Zusendung dieses Spiels bittet, aber zugleich in ironischem Ton darauf hinweist, durch die Feier des Sieges über die Böhmen werde eine unbedeutende kriegerische That ungebührlich aufgebauscht. Dafs offenbar die Jahresbezeichnung irrig ist, wird in der Freiburger Abschrift der Briefsammlung, aus der ich die obige Notiz entnehme, mit Recht bemerkt.

2) Georgii Sibuti Daripini Silvula in Albiorim etc. 1506.

Digitized by Google

Teil der höfischen Gesellschaft dem Gange der Handlung folgen und dafs die deutsche Sprache nicht geeignet war als Ausdrucksmittel der Renaissancepoesie zu dienen, daran zweifelte niemand. So beginnt die Blütezeit dieser Dichtungen in Deutschland erst nach der Schaffung einer neuen poetischen Sprache durch die Reformbewegung, die man an Opitzens Namen anzuknüpfen pflegt.

Einen ähnlichen Charakter haben jedoch einige andere Humanistendramen, die mit den Moralitäten insofern verwandt sind, als sie den Menschen als Kampfobjekt zwischen dem guten und bösen Prinzip darstellen, nur dafs hier die allegorischen Gestalten und der ganze poetische Schmuck dem Vorstellungskreise des klassischen Altertums entlehnt ist. Auch hier eröffnet Locher den Reigen; er liefs sein Spectaculum de Judicio Paridis im Juli 1502 von Studenten der Ingolstädter Universität aufführen und sprach selber den Prolog. Im vorausgestellten Argumentum belehrt er uns darüber, dafs er dem Mythologicon des Fulgentius die Erklärung der drei Göttinnen Juno, Pallas und Venus als Personifikationen des thätigen, beschaulichen und geniefsenden Lebens verdanke. Hier haben wir auch im Gegensatz zu Lochers früher erwähnten Stücken eine reichere Fülle von Begebenheiten; um sie zum Ausdruck zu bringen, hat Locher ähnlich wie Polizian im Orfeo das mittelalterliche Inscenierungssystem angewendet. Wir finden im ersten Akt auf der einen Seite des Schauplatzes Jupiter — dargestellt von dem jungen Anton von Hetstedt, „der durch die zwei Domherrnpfründen, die er bereits besafs, am besten zu dieser Rolle befähigt schien“ (Riezler), ferner die drei Göttinnen, denen Eris den Apfel zuwirft; Merkur wird an Paris abgesandt, der auf der andern Seite unter einem Baume liegt. Im zweiten Akt erfolgt das Urteil des Paris; jede der Göttinnen verficht ihre Sache in einer langen Rede. Der dritte Akt enthält eine Rede des Paris an Helena und deren Antwort; sie wolle schon mit ihm fliehen, aber sie fürchte sich, die Scham und die Treue zu verletzen; da kommt aber die Bühnenanweisung: Amor trifft mit seinem Pfeil die Helena und diese geht mit Paris fort. Der kleine Gott bleibt zurück und rühmt nach Gebühr seine Macht über Jünglinge und Greise, Mönche und Kleriker. Im vierten Akt

Digitized by Google

klagt Menelaus dem Bruder Agamemnon sein Leid, Agamemnon verspricht ihm seine Hilfe, ein Herold verkündigt die Kriegserklärung an die Trojaner. Dann halten noch drei Studenten Ansprachen über das geniefsende, thätige und beschauliche Leben, diesmal hat die Beschaulichkeit das letzte Wort, worauf der Dichter den Zuhörern Lebewohl sagt und hofft, dafs diese Spiele sich noch oft wiederholen würden, zur Beförderung des reinen Latein und zur Austilgung der Solöcismen. Das Stück ist in elegischen Distichen verfafst; die Kunst des Dialogs steht nicht sehr hoch, Wechsel von Rede und Gegenrede findet nur statt, wo die dargestellte Handlung es unbedingt erfordert, doch ist dies hier häufiger als in Lochers früheren Stücken der Fall. Nach dem zweiten und dritten Akt sind Zwischenspiele eingeschoben. In einem führen zwei Gladiatoren Bithus und Bacchius (Horaz, Sat. I, 7, 20) einen Ringkampf auf und werden von Venus bekränzt; nach dem dritten Akt erscheinen tanzende Hirten und Bauernmädchen. Die Mädchen stellen sich der Reihe nach in elegischen Distichen vor, die letzte ist schon alt und runzlig. Man sieht, dafs Locher es nicht verschmäht hat, Motive des volkstümlichen Tanzlieds für sein akademisch-humanistisches Drama zu verwerten. Diesmal blieb auch die Opposition der Gelehrten des alten Schlages nicht aus; sie legten der Aufführung allerlei Schwierigkeiten in den Weg, und Locher ruft einem unter ihnen im Prolog entgegen, er möge doch mit seinen Luchsaugen nachforschen, ob an seiner Venus etwas Üppiges oder Leichtfertiges sei.[1]

In anderen Stücken dieser Art tritt die moralische Allegorie weit deutlicher hervor, mit klarer und entschiedener Gegenüberstellung des guten und des bösen Prinzips. Wir sahen schon früher, wie gerne die Humanisten in den antiken Litte-

---

1) Über diese Aufführung und was sich daran knüpfte vgl. Riezler S. 934. Auch in der Polemik mit seinem Hauptfeind Zingel (Apologia etc. Bj verso) betont Locher mit grofser Emphase den moralischen Charakter seiner Dramen; wir erfahren bei dieser Gelegenheit, dafs Locher auch nach seiner Rückkehr nach Freiburg 1503 oder 1504 dort vor einer glänzenden Versammlung ein Drama aufführte. In einem Brief an Celtis im Wiener Codex (Ostern 1500) berichtet Locher, dafs die Ingolstädter Theologen die Musen als „scenicae meretriculae“ bezeichneten, s. o. 1, 512.

Digitized by Google

raturen Motive aufsuchten, die dem allegorisierenden Geschmack ihrer eigenen Zeit entsprachen. So wurde die Erzählung von Herkules am Scheidewege, die uns ganz anmutet wie eine mittelalterliche Moralität, von Sebastian Brant 1512 in dramatische Form gebracht und wie es scheint von Zöglingen der Strafsburger Domschule aufgeführt. Das Stück ist verloren gegangen; von einem andern, das Brant in der Fastenzeit 1513 aufführen liefs, hat sich nicht einmal der Titel erhalten. Schwerlich ist das ein grofser Verlust für die Litteratur, doch ist es zu bedauern, dafs wir nichts Näheres über die Angriffe wissen, die Brant wegen des zweiten Stückes von seiten eines Mönchs erdulden mufste.[1] Dagegen sind uns Stücke erhalten, in denen dies allegorische Motiv mit höfischen Schmeicheleien im Stil des Locher und Celtis verbunden ist. Pinicianus, ein Freund Lochers, liefs 1510 in Gegenwart Maximilians einen kleinen Prosa-Dialog aufführen, wo der Enkel des Kaisers, der damals zehnjährige Karl, in einsamer Gegend am Scheidewege zwischen Virtus und Voluptas erscheint. Zuerst tritt Voluptas zu ihm heran; er meint, wenn seine Religion ihn nicht eines Bessern belehrte, dann würde er sie für eine von den Nymphen halten, die nach der Meinung des thörichten Altertums die Wälder bevölkerten. Doch ist er bereit, ihr zu folgen, als Virtus herbeikommt. In einer langen Rede, in der das christliche Element ganz zurücktritt, belehrt sie ihn, dafs nur durch Anstrengung der Ruhm erworben werde; sie verweist ihn auf die grofsen Männer des Altertums und des Hauses Österreich, vor allem auf Maximilian. Einige Jahre später erschien der Knabe, auf den die Welt so grofse Hoffnungen setzte, noch einmal in einer ähnlichen dramatischen Situation. In Wien wurde 1515 in Gegenwart des Kardinals Lang und der jungen Königin Maria von Ungarn die „Voluptatis cum virtute disceptatio“ des Benediktiners Chelidonius von vornehmen Jünglingen aufgeführt. Chelidonius widmete dann das Spiel dem Grafen Nikolaus von Salm, der die Rolle des jungen Karl vor den Augen seiner Schwester dargestellt hatte. Wohl vor allem in Rücksicht auf Maria ist jeder der drei Akte mit einer Heroldsrede in deut-

1) Vgl. Ch. Schmidt. Hist. lit. I, 231f.

Digitized by Google

scher Sprache eingeleitet, das Stück selbst in lateinischen Hexametern und an den Aktschlüssen Gesänge in sapphischen Strophen. Karl ist jedoch hier nicht das Kampfobjekt, sondern der Richter zwischen Pallas, welche die Tugend, und Venus, welche das Laster vertritt. Aufserdem erscheinen noch die verschiedenartigsten Personen: Cupido, Epicurus, der als Fresser und Säufer geschildert ist, Herkules, der auf der Bühne den Cacus und andere Ungeheuer bezwingt, und der Teufel, der nach dem Urteilsspruch Venus und Cupido in die Hölle abführt. Wir werden noch sehen, dafs eben wegen dieses bunten Gemisches das Spiel des Chelidonius wiederholt von deutschen Dramatikern volkstümlichen Stils nachgeahmt wurde.

Solche Dialoge und mythologisch-allegorische Dramen stehen zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Deutschland auf der lateinischen Bühne der Humanisten weit mehr im Vordergrund, als dies um dieselbe Zeit in Italien der Fall war. Doch fehlt es auch nicht ganz an Versuchen einer strengeren Nachahmung der antiken Kunstform, die ersten deutschen Versuche dieser Art sind sogar noch ein paar Jahre früher als das Stephanium des Harmonius Marsus entstanden. Der Bahnbrecher auf diesem Gebiet ist einer von den berühmtesten deutschen Humanisten, Johannes Reuchlin. Wie bei den meisten italienischen Gelehrten, so ist auch bei ihm die Beschäftigung mit der Komödie ein Nebenwerk, doch hat er sich ihr erst zugewendet, nachdem er das vierzigste Lebensjahr überschritten hatte; bis dahin hatte er die humanistischen Studien, der Richtung seines Geistes entsprechend, von der strengsten und ernstesten Seite aufgefafst. Bekanntlich hatte ihn im Jahre 1494 der Umschwung, der nach dem Tode des Herzogs Eberhard im Bart eingetreten war, und die Furcht vor den Umtrieben des Augustinermönchs Holzinger aus seiner württembergischen Heimat vertrieben. Der Bischof Johann von Dalberg lud ihn zu sich nach Heidelberg, und aus der behaglich-sicheren Stimmung, die ihn an dieser gastlichen Zufluchtsstätte überkam, erwuchsen mehrere dichterische Versuche. Doch machte er sich auch hier die Sache nicht leicht.[1] In seinem Scherzgedicht, das im Sommer 1496 auf einer fröh-

1) Über Reuchlins kleine Gedichte vgl. Geigers Biogr. 1871, S. 78.

Digitized by Google

lichen Rheinreise mit den Heidelberger Humanisten entstand, bediente er sich des jambischen Senars, vor dem die älteren Humanisten, wie wir sahen, einen so grofsen Respekt hatten. Bald darauf entstand seine erste Komödie, der Sergius, wie er selber im Prolog sagt, in einer vom bisherigen Gebrauch abweichenden Form weder zwischen Trimetern und Tetrametern abwechselnd wie bei den alten, noch in Prosa wie bei den neueren Humanisten, sondern ausschliefslich in Trimetern. Auch giebt er zu, dafs das Stück nicht die richtige Länge habe — blofs drei Akte —, und hebt hervor, dafs es nicht nach gewöhnlicher Komödienart lüsterne Dirnen und ängstlich besorgte Greise vorführe. Das Stück hat in der That nichts von einer Lustspielhandlung im Sinne der antiken Komödie; trotz seiner drei Akte ist es doch nur eine dramatische Anekdote, wie sie uns unter den Fastnachtspielen und Farcen häufiger begegneten. Allerdings ist es keine lustige Anekdote. Im Kreise einiger Schmarotzer und liederlicher Gesellen, die zum Teil schon durch ihre Namen, wie Heluo und Salax charakterisiert sind, erscheint der Abenteurer Buttubutta, der in geheimnisvoller Weise andeutet, er wolle ihnen etwas sehr Merkwürdiges zeigen. Nach langem Hin- und Herreden, Zanken und Streiten holt er endlich unter seinem Mantel einen übelriechenden Kopf hervor. Einer rät ihm, den Kopf in heifsem Wasser abzubrühen und zu säubern. Buttubutta will diesem Rat folgen und entfernt sich mit Aristophorus und Salax. Der zweite Akt beginnt. Heluo und Lixa sind auf der Bühne geblieben, zu ihnen gesellt sich ein „Phariseus“, der sie fragt, was denn die andern vorhätten, diese Schwätzer, die alles in Verse brächten. Dies giebt dem Lixa Anlafs, nach der üblichen Humanistenart mit grofsem Aufwand von Gelehrsamkeit und Grobheit die Poeten zu verteidigen; sein Hauptargument sind die poetischen Citate des Apostels Paulus; der „Phariseus“ entfernt sich, von der Last der Argumente erdrückt, und Heluo folgt ihm, um ihn zu prügeln, falls er sich wieder mausig machen sollte. Zu dem zurückbleibenden Lixa gesellen sich im dritten Akt Buttubutta und Genossen, die den gesäuberten Kopf bringen. Buttubutta erzählt, dafs dieser Kopf alles vollbringen könne, was er wolle; er befehle am Hofe und im ganzen Lande, verwandle Recht

Digitized by Google

in Unrecht, der Besitzer des Kopfes habe immer die Buhlerinnen geliebt und mancher Jungfrau ihre Ehre genommen. Er habe Sergius geheifsen, sei ein entlaufener Mönch gewesen, habe dann Mahomet bei seinen Frevelthaten unterstützt, habe die Redlichen gehafst und die Schurken geliebt.[1] Nun küfst Aristophorus verehrungsvoll das Haupt. Als aber Buttubutta weiter erzählt, dafs Sergius nur die Apostaten liebe, und dafs er es sei, der den Koran verfafst habe, da bereut Aristophorus sein voriges Verhalten und er nebst seinen Genossen verfluchen die eigentümliche Reliquie. Buttubutta macht den Schlufs: alle, die diesem Haupte trauen, werden betrogen; man soll aus dieser Komödie lernen, einem leeren Haupte und einem Meineidigen nicht zu glauben.

Die Leser meines Buches, die durch die Stücke, deren Inhalt ich ihnen vorführen mufste, gewifs nicht verwöhnt sind, werden doch finden, dafs der Sergius ein ungewöhnlich kümmerliches Machwerk ist, und nicht verlangen, dafs ich ihnen dies durch einen detaillierten Hinweis auf die leere und zusammenhangslose Handlung, die uninteressanten und mangelhaft gezeichneten Charaktere, die zahlreichen Widersprüche und Geschmacklosigkeiten noch einmal ausführlich darlege. Die Heidelberger Humanisten dachten anders. Sie erkannten offenbar manche Anspielungen, die uns jetzt entgehn, namentlich in der Schilderung des Sergius, in welcher Reuchlin einer alten Tradition zufolge seinem Hafs gegen Holzinger Luft machte. Die Ausfälle gegen die Feinde der Poesie, die Spötteleien gegen unwissende Mönche und Reliquienkrämer konnte man ja in diesem Kreise gebührend würdigen. Dalberg, dem Reuchlin sein Stück in der Handschrift überreichte, soll von der Aufführung nur aus dem Grunde abgeraten haben, weil ein einflufsreicher Heidelberger Franziskaner sich hätte betroffen fühlen können, und auch in der folgenden Zeit hören wir nichts von einer Aufführung. In weiteren Kreisen wurde der Sergius erst bekannt, nachdem sich der Ruhm von Reuchlins zweiter Komödie über Deutschland verbreitet hatte[2]; seit 1504 wurde er mehrmals gedruckt und

1) Notizen über diesen Sergius bei Holstein, S. 136.

2) Dem Verzeichnis der Ausgaben bei Holstein S. 163 ist noch eine in Münster 1516 erschienene beizufügen; am Anfang steht ein empfehlendes

auch in Universitätsvorlesungen behandelt. Luther hörte ihn in Erfurt 1501 von Hieronymus Emser erklären.[1] Die Tendenz war natürlich in der Zeit des Cölner Streites und der beginnenden Reformationsbewegung der Humanisten vom Schlage Huttens doppelt willkommen. Der Pforzheimer Schulrektor Georg Simler, Verehrer Reuchlins und Lehrer Melanchthons veröffentlichte 1511 einen ausführlichen Kommentar, der in der That einem Bedürfnisse entsprach, denn Reuchlin huldigt hier im ausgedehntesten Mafse der humanistischen Unsitte, mit seltenen Worten und schwerverständlichen Wendungen dem Leser zu imponieren.

Einen Fortschritt in jeder Richtung bezeichnet Reuchlins folgende Komödie: „Scenica progymnasmata“ oder „Henno“. Hier wagt er den orginellen Versuch, Motive des spätmittelalterlichen Possenspiels im Gewande der Terenzischen Kunstform zur Darstellung zu bringen. Zu Anfang werden wir, wie so oft in den Nürnberger Fastnachtsspielen aufs Land hinausgeführt, es erscheint ein liederlicher Bauer und sein strenges, geiziges Weib. Er hat ihr acht Gulden gestohlen, die sie im Stall vergraben hatte, und schickt nun seinen verschmitzten Knecht Dromo in die Stadt, damit er für das Geld beim Kaufmann Tuch zu einem neuen Rock hole. Elsa bemerkt in Abwesenheit ihres Mannes den Verlust des Geldes und begiebt sich mit ihrer Nachbarin Greta in die Stadt, um mit Hilfe des Astronomen Alcabicius dem Dieb auf die Spur zu kommen. Dieser macht zunächst allerlei Hokuspokus, dann nennt er zwar den Dieb nicht, entwirft aber von ihm eine sehr wenig schmeichelhafte Schilderung; er sei ein Säufer, ein ruppiger alter Kerl aus demselben Dorfe wie Elsa, die im Verlauf dieser Schilderung immer mehr in dem Verdacht bestärkt wird, als handle es sich um ihren Mann; Greta bemüht sich vergeblich, ihr den Verdacht auszureden unter dem Hinweis darauf, dafs es noch mehr dergleichen Kerle gebe. Inzwischen kommt der spitzbübische Dromo aus der Stadt zurück. Er hat dem Kaufmann das Tuch abgeschwindelt und ihn wegen der Zahlung auf

---

Gedicht von Johannes Pering, abgedr. bei Nordhoff, Denkwürdigkeiten aus dem Münsterschen Humanismus. Münster 1874, S. 145.

1) Vgl. Kampschulte 1,66; Köstlin, M. Luther 1,46.

Digitized by Google

später vertröstet; dem Henno lügt er vor, er habe das Geld ausgezahlt, der Kaufmann werde das Tuch später schicken; auf diese Weise hofft er, Tuch und Geld für sich behalten zu können. Als nun Henno mit Dromo in die Stadt zum Kaufmann geht, kommt natürlich der Betrug zum Vorschein und der Kaufmann erklärt, Dromo vor Gericht verklagen zu wollen. Den folgenden Teil der Handlung hat Reuchlin aus der Farce vom Advokaten Pathelin entlehnt, die er höchst wahrscheinlich während seiner juristischen Studienjahre in Orleans oder Poitiers kennen gelernt hatte: Dromo begiebt sich zum Advokaten Petrucius, der ihm ähnlich wie Pathelin dem Knecht Agnelet den Rat giebt, sich taubstumm zu stellen und auf alle Fragen des Richters mit „ble“ zu antworten. Dieser Rat hat in der folgenden Scene vor dem Richter Minos den gewünschten Effekt, der Richter erklärt dem klagenden Kaufmann, es sei nichts anderes zu machen, als den Rechtshandel fallen zu lassen. Die folgende Scene stammt wieder aus dem Pathelin: der Advokat verlangt sein Geld, und Dromo fährt fort, auf alles mit ble zu antworten. Doch wird sich der Leser erinnern, dafs die Begebenheit im Zusammenhang der französischen Farce viel schöner und klarer motiviert ist; auch ist Reuchlins Darstellung im Gegensatz zu der grofsen Glanzscene des Originals stark abgekürzt — die Gerichtsverhandlung umfafst blofs 32 Verse — und macht einen etwas trockenen und dürftigen Eindruck. Doch wird die Handlung noch weiter geführt: Dromo kommt ins Dorf zurück, beichtet seine listigen Streiche, Elsa legt kaum irgend welche sittliche Entrüstung an den Tag, Henno natürlich noch weniger, sie sind sogar einverstanden, dafs Dromo ihre Tochter zum Weibe bekommt und die acht Gulden als Mitgift behält. Auch die Tochter Abra spricht dazu ihr „Placet“, das einzige Wort, das sie in der Komödie zu sagen hat, und die Nachbarin Greta ruft den Zuschauern ein „Plaudite“ zu. Der Schlufs erinnert also wieder an die römischen Lustspiele: die Verwirrung löst sich auf, der verschmitzte Sklave triumphiert und alles endigt mit einer Heirat, wodurch denn die Handlung über den Charakter einer dramatisierten Anekdote nach mittelalterlicher Art hinausgehoben wird. Auch in Stil, Sprache, Anordnung des Stoffes wandelt Reuchlin auf den

Digitized by Google

Spuren der Alten. Das Stück ist in fünf Akte eingeteilt, in Jamben — an Tetrameter hat sich der Dichter auch diesmal nicht herangewagt; am reinsten ist der Terenzische Ton im Prolog festgehalten. Eine Neuerung, der wir hier zum erstenmal begegnen, ist die Einführung des Chors in die Komödie. Offenbar dachte Reuchlin dabei an die ältere attische Komödie, er hat auch das Stück in seinem Kommentar als „Comoedia secundae aetatis juxta Diomedem“ bezeichnet. Vielleicht hat er auch als Kenner und Liebhaber der Sangeskunst sein Werk nicht ohne diesen Schmuck lassen wollen. Wie in der späteren neulateinischen Komödie, so hat auch schon bei Reuchlin der Chor lediglich den Charakter einer Zwischenaktsmusik. Am Schlufs des ersten begleitet er die Verzweiflung Elsas über das gestohlene Geld mit Betrachtungen über das schwankende Schicksal, dann besingt er ohne direkten Zusammenhang mit der Handlung erst die Dichtkunst, dann die humanistischen Wissenschaften, mit dem üblichen Seitenblick auf die hämischen Zoili; nach dem Urteilsspruch des Richters Minos wendet er sich gegen die Prozefssucht und ermahnt die Hörer, lieber Apollo und den Musen zu dienen.[1]

Die Aktschlüsse sind keineswegs durch den Gang der Handlung bedingt; man könnte sich das Ganze sehr wohl wie eine Farce hintereinander weggespielt denken: auch der geringe Umfang (415 Zeilen, mit den Chören 470) stünde dem nicht im Wege. Zwar müssen wir annehmen, dafs die auftretenden Personen sich nicht von vornherein alle auf der Bühne befanden, aber das war offenbar auch bei den Farcen und Fastnachtspielen nicht immer der Fall. Und wie in einer Farce stellt der Schauplatz ohne Scenenwechsel die verschiedensten Orte dar, mehrmals auch innerhalb eines und desselben Akts; so spielt der zweite Akt zuerst in der Stadt beim Astrologen, dann im Dorfe.

Trotzdem hatten die Zuschauer bei der ersten Aufführung, die am 31. Januar 1497 von Heidelberger Studenten in Gegen-

1) Über die Verbreitung und Beliebtheit des ersten Chors vgl. Bolte zum Acolastus S. IX f. Die Musiknoten zu den Chören — von Daniel Megel — sind in den Ausgaben beigefügt; über die Pflege der Musik am Hofe zu Heidelberg vgl. Holstein S. 145.

Digitized by Google

wart des Bischofs Dalberg veranstaltet wurde, den Eindruck einer ungeahnten, neuen künstlerischen Offenbarung. Noch niemals vorher hatte ein neuerer Dichter ein Werk auf die Bühne gebracht, das in gleicher Vollkommenheit den Kunststil des antiken Dramas wiedergegeben hätte. Die Komödien wie Poliscene und Philogenia, die gewifs manchem aus dem Heidelberger Kreise bekannt waren, konnten, obgleich sie weit mehr Geist und Talent offenbaren, schon wegen ihrer Prosaform nicht in Betracht kommen; sie waren ja auch gar nicht auf die theatralische Darstellung berechnet, ebensowenig wie die Tragödien des Mussato und seiner Nachfolger. Die Humanisten, welche die Herrlichkeit der antiken Bühne wieder aufleben lassen wollten, waren bisher auf die dramatischen Werke des Altertums angewiesen, bei den Domitio, Verardi, Locher konnte von Reinheit des Kunststils nicht die Rede sein. Und es konnte nur die Wirkung erhöhen, dafs hier in der klassischen Form eine lustige Begebenheit dargestellt war, die sich vom Hintergrund der zeitgenössischen Verhältnisse abhebt; es ist bekannt, wie gerne die Humanisten seit Poggius Facetien mit diesem dankbaren und wirksamen Gegensatz operierten.

Die Namen der Darsteller sind uns in der Didaskalie überliefert, die nach antiker Art angehängt ist. Hier wird auch berichtet, dafs der Bischof die Darsteller zum Schlufs köstlich bewirtete und mit goldenen Münzen und Ringen beschenkte; einer hielt eine lobpreisende Ansprache, in der er die humanistischen Studien dem Schutze des Bischofs anempfahl. Sonst besitzen wir keine genaueren Nachrichten über die Aufführung, doch war es offenbar nicht blofs eine dialogische Recitation; Johann Bergmann von Olpe (Holst. S. 146) hebt ausdrücklich hervor, es sei eine wirkliche Theateraufführung gewesen, und Werner von Themar erzählt, wie er sich an den Jünglingen in Weiberkleidung und an den Chören erfreut habe. Die Einstudierung des Dialogs in dem ungewohnten Versmafs war gewifs keine leichte Sache, zumal da Reuchlin sehr häufig nach Art der römischen Komiker die Rede innerhalb eines und desselben Verses unter mehrere Personen verteilte. Diese Aufführung einer Komödie des berühmtesten Gelehrten in Gegenwart eines hohen Kirchenfürsten war zugleich auch eine

Digitized by Google

glänzende Demonstration zu Gunsten der aufstrebenden humanistischen Richtung. Kein Wunder daher, dafs die Kunde sich rasch verbreitete und dafs die Komödie sehr bald zu hohem Ansehen gelangte. Noch i. J. 1497 finden wir sie in einem schön ausgestatteten Handschriftenband mit den Tragödien Senecas und den Satiren Juvenals vereinigt. In demselben Jahre verfertigte Wimpheling eine Abschrift, in der er die einzige sittlich anstöfsige Stelle abschwächte[1], er konnte das Stück nun mit um so besserem Gewissen zu gleicher Zeit in seinem Isidoneus unter den sittlich zulässigen Komödien neben Plautinischen und Terenzianischen Stücken anpreisen. Während in späterer Zeit deutsche und niederländische Komödiendichter klassischen Stils sich öfters auf Reuchlin als ihren Vorgänger und den Wiedererwecker der Komödie beriefen, blieb sein Beispiel in den nächsten Jahren ohne Nachfolge. Auch diejenigen, die in Abweichung von der Manier des Locher und Celtis sich Stoffe wählten, die mit dem antiken Lustspiel näher verwandt waren, haben doch die bequeme Prosaform dem reineren Stil Reuchlins vorgezogen. Dies that auch Locher selber in einem vereinzelten Fall. Sein undatiertes Ludicrum drama besteht eigentlich nur aus einer Scene, in der er die Situation am Schlufs der Asinaria des Plautus weiter fortspinnt. Diese Situation — ein alter Ehemann, der von seinem tyrannischen zänkischen Weib bei einem verbotenen Liebesabenteuer in flagranti ertappt wird — ist gut gewählt, sie hat oft genug in der gesamten folgenden Possendichtung ihre Wirksamkeit bewiesen. Zunächst überhäuft das Weib den ertappten Sünder mit einer Flut von Schmähungen, die offenbar nach der Absicht des Dichters bei einer Aufführung auch von den entsprechenden handgreiflichen Gebärden begleitet sein sollten; ein Sklave, die einzige Person, die aufser den beiden noch auftritt, versöhnt sie schliefslich auf Grund eines Kontrakts, durch welchen der Alte sich für alle Zukunft unter den Pantoffel seines Weibes begiebt, natürlich ist dies eine Nachahmung des burlesken Kontrakts zwischen dem reichen Jüngling und der Meretrix in der Asinaria. Locher hat die Namen der auftretenden Personen

1) Vgl. Holstein S. 98.

Digitized by Google

verändert: Gerontius, Eriphila, Staphilus, im übrigen schwelgt er in plautinischen Worten und Redensarten, doch ist er nicht imstande, den lebendigen Konversationston festzuhalten und verfällt immer wieder in den undramatischen Stil seiner Dialoge.[1] Einen ähnlichen Charakter haben die beiden Komödien des humanistischen Schulmanns Christophorus Hegendorfinus, der übrigens mit seinen anspruchslosen Dialogi pueriles einen weit gröfseren Beifall einerntete. In seiner Komödie „De duobus adolescentibus" (1520) sind die Hauptpersonen zwei Zwillingsbrüder, Söhne des alten Chaeremon, die beide den Namen Philotimus führen; der eine solid, der andere liederlich und Vater eines unehelichen Kindes; er weifs beim alten Chaeremon den Glauben zu erwecken, dafs sein Bruder der Vater des Kindes sei, doch erklärt er sich scheinbar edelmütig dazu bereit, durch Verheiratung mit dem betreffenden Mädchen den Fehltritt des Bruders zu sühnen. Womöglich noch ungeschickter ist die Handlung der zweiten Komödie „De sene amatore" (1521), sie behandelt die Liebe eines Senex zu der Meretrix Arsenophila, die bei der ersten Zusammenkunft sogleich nach dem Empfang des Geldes fortläuft, dann aber auf Zureden des Sklaven Syrus wieder zum Alten zurückkehrt. Mitunter sind Chorgesänge zwischen die Akte eingeschoben, ein solcher Gesang in der ersten Komödie „Nunc bibamus et potamus etc." enthält eine Beziehung auf die Wiederkehr des Bacchusfestes, danach kann man vermuten, dafs Hegendorfinus an eine Aufführung während des Karnevals dachte.

Ein gewisses Interesse für das humanistische Lustspiel scheint auch in dem Gelehrtenkreis bestanden zu haben, der sich in Österreich um das Jahr 1515 zusammenfand. Die Moralität des Chelidonius kennen wir bereits; der Gallus pugnans des Vadianus (1514) ist eines jener halbdramatischen Werke, die wir nicht näher zu betrachten brauchen. Für die Herausbildung eines klassischeren Stils konnte es nur vorteilhaft sein, dafs ein angesehenes Mitglied dieses Kreises, Rudolf Agricola

---

1) z. B. Eriphila: Fateor quidem lusus et jocos posse senibus concedi, retinendus tamen modus est, ne immoderata voluptate elati, in sordulentam dilabantur turpitudinem.

Digitized by Google

von Wasserburg einen Neudruck der Komödie des Harmonius Marsus in Wien veranstaltete und mit empfehlenden Versen begleitete. Mit diesem Kreis stand offenbar auch Bartholomaeus Pannonius oder Bartholomaeus Frankfurter in Zusammenhang, der in seiner Komödie Gryllus die Handlung in das klassische Altertum verlegt. Freilich bedient er sich der Prosa und sein Machwerk ist recht uninteressant. Zwei verloren geglaubte Söhne, die zu ihren Vätern zurückkehren, der Parasit Gryllus, der sich durch Überbringung froher Nachrichten einschmeicheln will, ein spitzbübischer Sklave: man sieht, es sind Situationen aus den Captivi des Plautus, die Bartholomaeus ungeschickt und dürftig verwertet. Wie in den Captivi erscheinen blofs männliche Personen. Die Castitas, die der Dichter ausdrücklich betont, und die Kürze (blofs acht Scenen) bilden die einzigen Vorzüge des Stücks.[1] Etwas besser war hoffentlich der Zelotypus, offenbar eine Charakterkomödie, die ein anderes Mitglied dieses Kreises, der Geschichtschreiber Caspar Ursinus in Gemeinschaft mit den Italiener Richardus Bartholinus dichtete. Beide befanden sich damals in den Diensten des prunkliebenden Kardinals Lang, der uns noch öfters in der Geschichte des humanistischen Dramas begegnen wird. Sie schrieben die Komödie auf Wunsch ihres Herrn während eines Aufenthalts zu Mühldorf in Bayern, und Ursinus hegt die charakteristische Befürchtung, dafs wegen ihres Mangels an Büchern das Stück nicht sehr befriedigend ausfallen werde.[1] Bei Gelegenheit dieses verloren gegangenen Lustspiels sei auch erwähnt, dafs Nausea, der spätere Bischof von Wien in seinem poetischem Lehr-

1) Bartholomaei Pannoni Comoedia Gryllus. s. l. e. a. doch mit dem Signet des Wieners Syngrenius in der Randleiste des Titels. Expl. in Krakau. Eine genaue Beschreibung nach einem andern Expl. bei Denis, Wiens Buchdruckergeschichte 1782 S. 334 f. 152 f., wo auch empfehlende Distichen erwähnt sind, die Ursinus für ihn schrieb, und die Zeit für die Entstehung von B.'s Schriften 1516—21 nach den erwähnten Personalien festgestellt ist. 1490 wurde ein Bartholomeus de Francfordia in Krakau Baccalaureus in artibus, vgl. Muczkowski, Statuta etc. Cracoviae 1849 S. 107. — Über den Zelotypus berichtet Ursinus in einem Brief an Vadian, Vadians Briefsammlung ed. Arbenz (St. Gallen 1890) No. 124; Arbenz ergänzt die fehlende Jahreszahl: 1516.

Digitized by Google

buch[1] neben Reuchlin, dem Begründer der Komödie in Deutschland auch den Edelmann Christoph von Schwarzenberg, den Sohn des „deutschen Cicero" als Lustspieldichter erwähnt. Der Preis dieses Dichters und des deutschen Adels überhaupt füllt den gröfsten Teil des Kapitels über die Komödie aus; vor lauter Begeisterung kommt Nausea gar nicht dazu, uns etwas näheres über diese verschollene Komödie zu sagen.

Neben den weltlichen Komödien des Plautus und Terenz sind auch die geistlichen der frommen Hrotsuitha nicht ohne Einflufs auf das Drama der Humanisten geblieben. Es ist bekannt, mit welchem überschwenglichen Enthusiasmus diese die Dichterin begrüfsten, nachdem Celtis ihre Werke nach langer Vergessenheit 1501 wieder ans Licht gezogen hatte. Der Humanist Kilian Reuter (Chilianus Eques) in Wittenberg, der 1506 die Silvula des Sibutus mit anpreisenden Versen begleitet hatte, veröffentlichte im folgenden Jahre eine Comoedia Dorothea, wie er selber in den Senaren des Prologs zugiebt, „Sacrimonialem secutus Rosphitam". Die Nachahmung zeigt sich vor allem in der Wahl des Stoffs; dafs Reuter sich gerade Dorothea unter den heiligen Jungfrauen auserwählte, ist wohl durch die Beliebtheit der Dorotheenspiele in den sächsischen Landen zu erklären (s. o. 1, 233). Die Komödie folgt im wesentlichen dem Gang der Legende; der Dichter bedient sich wie Hrotsuitha der Prosarede, doch hat er die Einteilung in fünf Akte aus der Praxis seiner Zeit übernommen und auch allerlei Redensarten aus Plautus, besonders aus dem Amphitruo verwertet, z. B. gleich zu Beginn des Stücks, als ein Bote an das Haus des Prätors Fabricius klopft. Als Vertreter des Höllenreichs erscheint Pluto mit der Furie Alecto, und die Heilige schildert vor ihrem Tod das Paradies mit Hexametern aus Baptista Mantuanus. Im übrigen hat der Dichter für den Aufbau des Dramas von seinen Vorbildern sehr wenig gelernt; roh und ungeschickt schliefst er damit ab, dafs der tyrannische

1) Primordia in artem poeticam. Venedig 1522 (München); Nausea hatte längere Zeit einem andern Mitglied des Hauses Schwarzenberg als Reisebegleiter gedient.

Digitized by Google

Prätor nach vollbrachter Blutarbeit sich zu Hause eine Mahlzeit mit Musik bestellt.[1]

Bei dieser vielseitigen dramaturgischen Thätigkeit der deutschen Humanisten mufs es auffallen, dafs wir zunächst so wenig von Aufführungen der alten römischen Komödien hören. Es scheint, dafs auf diesem Gebiet Celtis die Bahn brach, als er ein Jahr nach der Aufführung des Ludus Dianae, also 1502 an die Spitze des neugegründeten Collegium poëtarum an der Wiener Universität gestellt wurde. Es haben sich noch zwei lateinische Epigramme erhalten, mit denen er zu Aufführungen der Aulularia und des Eunuchus durch die Zöglinge des Kollegiums in der Aula der Universität einlud, und der damalige Rektor Polymnius hat eigenhändig diesen Actus memoriae dignissimus, desgleichen weder er noch einer von den andern jemals etwas gesehen habe, in den Universitätsakten verzeichnet.[2] Leider sind wir nicht im stande, uns an der Hand ausführlicherer Berichte die Wiedererweckung der römischen Komödie auf deutschem Boden zu vergegenwärtigen. Dafs um dieselbe Zeit der Humanist Corvinus in Breslau mit seinen Schülern auf dem Rathaus die Aulularia aufführte, scheint aus einer gelegentlichen Bemerkung in seinem Hortulus elegantiarum (1503) hervorzugehen.[3] Einen sicher beglaubigten Bericht besitzen wir aus den nächsten Jahren nur noch über eine Aufführung der Hecyra in Rostock; der Humanist Heinrich Boger äufsert sich darüber mit dem höchsten Entzücken in seinem Dialogus laudativus inter Stupentem et Terpsichoren, den er seiner Gedichtsammlung Etherologia (1505) einverleibt hat.[4] Der Stupens glaubt sich wie durch ein Wunder von Rostock über die Alpen nach Rom getragen; nachdem Terpsichore ihn

1) Diese Coemoedia (genauer Titel bei Goedeke) ist wohl das „Chiliani opus“, über das sich Mutianus Rufus in einem Brief von 1508 sehr verächtlich äufsert; vgl. Mutians Briefe ed. Krause, Kassel 1885, S. 99.

2) Vgl. Celtis Epigrammata IV, 18 und 55, Klüpfel 2, 97.

3) „Aulularia Plauti, quam in praetorio coram senatu et civibus Vratislaviensibus egeram, pulcherrima est visu“. Dafs dieser Satz aus dessen Übungsbuch durchaus den Stempel der Thatsache trägt, hat bereits Bauch in der Zeitschrift f. d. Gesch. Schlesiens 17, 250 hervorgehoben.

4) Fol. 193, Expl. in Wolfenbüttel.

Digitized by Google

belehrt hat, worum es sich handelt, preist er die hoffnungsreichen Knaben, die bei der Aufführung mitwirkten, und auf den Dialog, der in der zweiten Asklepiadeischen Strophe gedichtet ist, läfst er dann noch ein Epigramm auf den Veranstalter des Spiels, einen gewissen Hildebrandus folgen. Im folgenden Jahrzehnt werden die Nachrichten häufiger; wir hören da u. a. von Plautusaufführungen im Kreis der Erfurter Humanisten, bei denen, wie es scheint, Camerarius mit Ergänzungen der unvollständigen Texte aushalf. [1]

* * *

Auch in den Niederlanden regte sich schon frühzeitig das Interesse für die dramatischen Kunstwerke des Altertums. In den Schulen der Brüder vom gemeinsamen Leben (Hieronymianer) wurden sie eifrig studiert, wie dies u. a. durch die Drucke von Komödien des Plautus und Tragödien des Seneca bewiesen wird, die aus der Pafraetschen Offizin in Deventer hervorgingen. Von Aufführungen hören wir jedoch erst, nachdem die humanistische Bewegung zu Anfang des 16. Jahrhunderts auch die Universität Löwen ergriffen hatte. Dort hat besonders Martin Dorpius, der seit 1504 als Lehrer an der Lilien-Burse thätig war, sich durch Veranstaltung von Aufführungen plautinischer Lustspiele hervorgethan. 1509 verkündigte er durch einen pomphaften öffentlichen Anschlag, dafs er mit seinen Zöglingen in der Burse die Aulularia darstellen werde, deren fehlendes Ende er in wenig korrekten jambischen Senaren ergänzt hatte. Er bezeichnet sich selber im Prolog als Plautina simia; er, der niemals die Alpen überschritten habe, wage es, im fernsten Winkel der Erde plautinisch zu dichten. Wenn ihm damals die Fortsetzung des Codrus Urceus bekannt gewesen wäre, so hätte er, wie er später selber eingestand, sich nicht in einen Wettkampf mit dem bewährten italienischen Humanisten eingelassen; in der That sind die Verse des Codrus weit besser. Inhaltlich folgt auch Dorpius den Andeutungen des alten Argumentums; die Schlufsworte richtet Strobilus an die Euclioness

1) Vgl. Bauch i. d. Zeitschr. f. d. Gesch. Schlesiens 16, 186. Camerarius war von 1518—21 in Erfurt.

im Publikum: sie sollten rasch nach Hause gehn, damit nicht auch ihre Goldschätze gestohlen würden. Bald darauf wurde in der Burse der Miles gloriosus aufgeführt, auch diesmal wurde durch einen Ankündigungszettel eingeladen und aufserdem dichtete Dorpius einen neuen Prolog mit Witzeleien im Stil der Plautinischen Prologe: er sei in die Unterwelt eingedrungen, um Plautus heraufzuholen, Pluto habe ihn jedoch nicht freigeben wollen, da habe Plautus seine Zunge abgebissen und sie dem Grex histricus leihweise überlassen, damit sie sich ihrer der Reihe nach bedienen könnten. Auch fehlt es in beiden Prologen nicht an Ausfällen gegen Neider und alte Murrköpfe. Diese Ankündigungszettel und Prologe liefs Dorpius später zusammen im Druck erscheinen; in einer Zuschrift an Hieronymus Buslidius, den Stifter des berühmten Collegium trilingue in Löwen konnte er sich rühmen, dafs inzwischen die Aulularia mit seiner Ergänzung „in celeberrimis oppidis“ aufgeführt worden sei.[1] Nach Dorpius hat noch ein andrer Löwener Humanist, Adrianus Barlandus, sich um die Aufführung römischer Komödien verdient gemacht. Doch war er ein entschiedener Terentianer. Wir besitzen von ihm den Prolog zu einer Aufführung des Adelphi, worin er den anständigen Ton des Stückes hervorhebt, und meint, die Katone brauchten nicht hinauszugehen. Aufserdem hat er in seinen Schülerdialogen zwei Gespräche in Prosa mitgeteilt, die vor und nach einer Aufführung der Hecyra vorgetragen wurden: Jodocus erklärt sich gegen die Komödien unter Berufung auf Lactantius, Henricus hebt demgegenüber die moralisch belehrenden Stellen hervor, mit Seitenblicken auf die heuchlerischen „Religiosuli“. In dem Dialog nach der Aufführung mufs auch Jodocus bekennen, dafs ihm das Spiel eine grofse Freude bereitet habe.[2]

---

1) Martini Dorpii Sacrae Theologiae licentiati Dialogus u. s. w; Löwen 1514 (Freiburg i. B.) Das Datum der Aufführung der Aulularia ergiebt sich aus der Zuschrift an Buslidius („vor 5 Jahren“); im Ankündigungszettel zum Miles glor. heifst es, die Aululariaaufführung habe „nuperrime“ stattgefunden. Aus der Zuschrift ergiebt sich auch, dafs Dorpius 1509 die Ergänzung des Codrus nicht kannte, die übrigens 1512 in Deventer gedruckt wurde.

2) Der Adelphiprolog steht in dem Terenz c. comm. Adr. Barlandi, Löwen 1530. Ich kenne sie aus dem Abdruck in der Pariser Terenzausg.

Digitized by Google

Doch ist auch das neue humanistische Drama in den Niederlanden vertreten. Dorpius hat zugleich mit seinen Plautusprologen auch einen Dialog in Prosa veröffentlicht, in dem er Herkules am Scheidewege darstellt, also einer der beliebten mythologisch-allegorischen Stoffe, den um dieselbe Zeit auch Sebastian Brant dramatisiert hatte; bei Dorpius sind es Venus und Cupido, die den Helden zu verlocken suchen. Auch dieser Dialog wurde in der Lilien-Burse aufgeführt. Der Prologus schlägt einen sehr hohen Ton an; er äufsert sich sehr verächtlich über die mifsgünstigen Neider und erklärt, nur einer kleinen gewählten Schar von Kennern, „pauculis, qualis estis vos" gefallen zu wollen. Auch Komödien ausländischer Humanisten, wie der Veterator des Franzosen Connibert, die Dolotechne des Venezianers Zamberti, der Sergius des Reuchlin wurden in den Niederlanden aufgeführt. Wir erfahren dies von dem Schulmeister Eligius Eucharius (Houckaert) in Gent, der durch den Erfolg der Aufführung dieser Stücke ermuntert, im Jahre 1512 mit seiner Komödie Griseldis einen selbständigen Versuch wagte.[1] Er wählte aber einen Stoff aus der Novellenlitteratur, der bereits durch die lateinische Behandlung des Petrarca ein vornehmeres Gepräge erhalten hatte (s. o. 1, 363 f.). Seinen exklusiv humanistischen Standpunkt bekundet er in sehr origineller Weise gleich am Anfang, wo der Markgraf von Saluzzo die Jagd gegenüber andern Vergnügungen rühmt: einige lieben mehr den Trunk, andre den Putz, wieder andre

v. 1552, S. 407; die Hecyra-Gespräche in Barlandus Dialogi, Cöln 1530 A. 5 b ff. Zur Lebensgeschichte des Dorpius und Barlandus vgl. Néve, La renaissance des Lettres en Belgique, Loewen 1890 S. 174 ff. Massebieau, Colloques scolaores S. 155 erwähnt ohne Quellenangabe, dafs Barlandus auch einen Prolog zur Aulularia gedichtet habe. Joh. Sturm (Epistolae classicae I, 8) erwähnt eine Aufführung des Terenzischen Phormio in Lüttich c. 1521, bei der er als Knabe mitwirkte.

1) Gedr. Gent 1516, genauer Titel bei v. d. Haeghen, Bibliotheca Belgica, H. 79 f. Ebenda wird das Datum der Aufführung auf Grund einer andern Schrift des Verf. festgestellt. Eine spätere Abschrift der „Grisellis" in der Lütticher Universitätsbibliothek No. 671. Die Stücke, deren Aufführung Eucharius in der Widmung aufser den oben angeführten noch erwähnt, Granatomachia und Alithia sind unbekannt, letzteres Stück behandelte wohl das Motiv von der verstofsenen Wahrheit.

Digitized by Google

die Lectüre schlechter Bücher wie die pseudoovidische Vetula und der Pamphilus. Auch sonst ist die Dramatisierung sehr ungeschickt, die Komik ist durch einen Narren und durch die römische Lustspielfigur des Kochs dürftig vertreten und der Edelmut der Griseldis ist unerträglich pedantisch.[1] Die Verse sind teils Senare, teils Hexameter, teils Distichen, die Handlung ist in drei Akte eingeteilt, Ort und Zeit sind ganz in der mittelalterlichen Weise behandelt, doch wurde offenbar ohne allen scenischen Apparat gespielt und die Zuschauer mufsten sich den wechselnden Schauplatz mit der Phantasie ergänzen. Schliefslich mufs erwähnt werden, dafs um diese Zeit schon der berühmteste unter den niederländischen Lateindramatikern, Macropedius, an der Schule der Hieronymianer zu Herzogenbusch wirkte. Er bekennt selber, dafs er durch Reuchlin zur dramatischen Dichtung angeregt worden sei und — wie aus der Vorrede zu seinen Rebelles 1535 hervorzugehen scheint — hatte er schon um das Jahr 1515 einige von den Komödien gedichtet, in denen er nach der Art von Reuchlins Henno Motive der Schwank- und Farcenlitteratur in klassicistischer Form behandelt. Doch wissen wir nicht, welche von diesen Komödien damals schon entstanden sein mögen und versparen daher die Besprechung lieber auf einen späteren Zeitraum.

Aufser Italien und Deutschland nebst den Niederlanden kommt in diesem Zeitraum noch Frankreich für die Geschichte des lateinischen Dramas in Betracht. Dort haben sich jedoch die neuen Formen nicht so rasch und leicht eingebürgert wie anderwärts. Es ist nur eine einzige Terenzaufführung bezeugt, die 1502 an einem Sonntag während des Karnevals nach einem Gastmahl im bischöflichen Palast zu Metz von Klerikern veranstaltet wurde. Aber das Volk, das Einlafs gefunden hatte, empfand die Aufführung in einer unverständlichen Sprache als

1) Nach der Vermählung sagt sie zu ihrem Gatten:

. . . . ne nos pecuina libido
Exagitet, sed amor castus, qui pignora sera
Matribus annosis tribuit; nos spiritus ille
Ducat, qui Asmodeum connubia casta perosum
Extremae Egipti vasta conclusit eremo.

Digitized by Google

eine Beleidigung und nahm eine so drohende Haltung ein, dafs die Schauspieler sich flüchteten. Erst am folgenden Tage, „als das erwähnte Volk ein jeder bei seiner Arbeit war“, konnte die Aufführung vor einem Publikum von Geistlichen und vornehmen Herren stattfinden.[1] Von Terenzaufführungen in den Pariser Kollegien ist nichts bekannt; es scheint, dafs das Terenzstudium, das anderwärts zu selbständiger dramatischer Dichtung anregte, gerade dort nicht sehr in Blüte stand. Im Collège de Montaigu, dem der unerbittlich konservative Beda angehörte, wurde 1508 neben Martial, Juvenal und „Naso in epistolis“ auch Terenz verboten.

Diese zögernde Haltung entspricht vollkommen der Stellung Frankreichs zur humanistischen Bewegung überhaupt. Frankreich hatte an der geistigen Arbeit des Mittelalters von allen Ländern den gröfsten Anteil, kein anderes Land hatte soviel dazu beigetragen, den stolzen, symmetrisch abgeschlossenen Bau der mittelalterlichen Weltanschauung zu vollführen, es war das eigentlich klassische Land der mittelalterlichen Wissenschaft, Dichtung und Kunst. Zu der Zeit, als man anderwärts in gelehrten Kreisen die Dramen des klassischen Altertums aufzuführen und nachzuahmen begann, wurden unter den studierten Leuten in Frankreich vor allem die mittelalterlichen Formen der Farce und Moralität, die sich noch lange nicht ausgelebt hatten, mit Eifer und Erfolg gepflegt. Man bediente sich dabei mit Vorliebe der Landessprache. Wenn uns aus dem späteren Mittelalter zahlreiche Zeugnisse über Aufführungen an Schulen und Kollegien, vor allem an den Pariser Universitätskollegien überliefert sind, so können wir vermuten, wenn auch nicht nachweisen, dafs sich darunter auch lateinische Aufführungen befanden, noch weniger sind wir natürlich im stande, etwas über den Kunststil dieser vermutlichen Lateindramen, über ihr Verhältnis zu den Schuldramen aus der Zeit des Hilarius oder zu den gleichzeitigen volkssprachlichen Stücken zu sagen. Die ältesten erhaltenen lateinischen Schuldramen, die des Ravisius Textor stammen erst aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und sind schon halb humanistisch, doch werden

1) Vgl. Petit, La comédie S. 330 f.

Digitized by Google

wir in ihnen Spuren des mittelalterlichen Stils erkennen, die vielleicht nicht nur aus der volkssprachlichen, sondern aus einer bereits in den Kollegien vorhandenen lateinischen Kunstübung stammen.

Johannes Ravisius Textor (Jean Tissier de Ravisy c. 1470 bis 1524)[1] wurde im Kollegium von Navarra in Paris erzogen, dem er dann auch als Lehrer angehörte, seine ganze Existenz war mit diesem altehrwürdigen Kollegium verwachsen. Er ist eine ungemein charakteristische Erscheinung aus der Zeit, wo an dem Hauptsitz der französischen Wissenschaft der Übergang von dem mittelalterlichen zum humanistischen Gelehrtentum sich vollzog, er läfst uns erkennen, wie das Bild der Kulturentwicklung dieser Zeit ein unvollständiges bleiben mufs, wenn unser Blick blofs auf die einseitig schroffen Vertreter der einen oder der anderen Partei gerichtet ist. In den Lehrbüchern, durch die Ravisius Textor seinen Namen weit über das Vaterland hinaus verbreitete, in seiner Sammlung der Epitheta ornantia, die den Lateinpoeten noch lange Zeit als Stab und Stütze diente, ferner in seiner antiquarischen Notizensammlung, dem Theatrum philosophicum zeigt er sich durchaus als humanistischen Pädagogen. Er wird auch ausdrücklich als Begründer politioris grammaticae im Kollegium bezeichnet und bekennt sich selber als glühenden Verehrer des Budaeus, die Beispiele zur Erläuterung allgemeiner Wahrheiten entnimmt er zum weitaus gröfsten Teil aus dem Gebiet der alten Geschichte und Mythologie und es passiert ihm wohl auch, dafs er der allegorischen Gestalt der christlichen Kirche den Ausruf „Mehercle“ in den Mund legt. Seine Stellung in religiöser Hinsicht ist nicht ganz leicht zu bezeichnen; er beklagt, wie so viele Katholiken seiner Zeit, die eingerissenen Mifsbräuche, und betrachtet nach Art des Erasmus das Bibelstudium als Heilmittel gegen die Gebrechen der Zeit. Andrerseits hat er jedoch zu wiederholten Malen die Weltflucht als das höchste Lebensideal hin-

1) Vgl. Couguy, Des représentations... dans les collèges, in den Mémoires lus à la Sorbonne 1868, S. 409ff.; Massebieau, de Ravisii Textoris comoediis Paris 1878; Vodoz, le théatre Latin de R. T. Winterthur 1898, dazu meine Besprechung in d. Zeitschrift f. französ. Sprache 21, 187ff. Zur Bibliographie der Dialogi vgl. Bolte, S. 594f.

Digitized by Google

gestellt. Die Weiber erscheinen dem klösterlichen Praeceptor nur unter dem Gesichtspunkt einer gefährlichen Ablenkung von den wissenschaftlichen Studien und mehrmals benutzt er den Anlafs, die verführerischen Lockungen des schönen Geschlechts mit harmlos naiver Ungeschicklichkeit zu schildern. Doch wurde er in den Jahren, da unter dem Einflufs der Reformation die Wege der alten und der neuen Richtung immer weiter auseinandergingen, durch den Tod von der Notwendigkeit entschiedener Parteinahme befreit.

Ravisius Textor war Schulmeister mit Leib und Seele und es ist gewifs nur eine vorübergehende Stimmung, wenn er einmal (Ep. 50) einen juristischen Freund um seine glänzendere Karriere beneidet. Es ist schön zu beobachten, wie er aus seinem Standpunkt hinter den Mauern des Kollegiums das Getriebe der Welt beurteilt und wie er bei den dramatischen Schulfestlichkeiten das beste, was er seinen Zöglingen zu sagen hatte in anschauliche Form kleidet, wobei ihm gar manche wirksame Einfälle gelungen sind, obgleich von dramatischer Kunstfertigkeit nicht die Rede sein kann. Offenbar wollte er auch keine dramatischen Werke darbieten, sondern nur Gesprächsspiele, sie tragen auch in den Ausgaben stets den Titel „Dialogi“; und wenn es dem Dichter gelang, diesen Spielen in einzelnen Fällen ein gewisses dramatisches Leben einzuhauchen, so wurde das ohne Zweifel von den Hörern als ein ganz besonderes Vergnügen anerkannt. So zeigt sich auch nirgends ein Einflufs der Formen des antiken Dramas. Die kleinen Stücke sind in Hexametern oder in Distichen, oder zum Teil auch in Prosa verfafst, letztere Form wird namentlich auch von dem Interpres angewandt, der in mehreren Stücken den Gang des Dialogs mit moralisierenden Ansprachen an die Zuschauer unterbricht. Trotz der sehr glatten Form der lateinischen Verse, trotz der zahlreichen entlehnten Redeblumen tritt doch der Zusammenhang mit der französisch-mittelalterlichen Kultur deutlich hervor. Durch diese Einmischung volkstümlicher Lustigkeit in die humanistische Kultur erinnert er an seinen gröfseren Landsmann Rabelais.

Die dramatischen Werke des Ravisius Textor, von denen sich nur ein kleiner Teil erhalten hat, waren dazu bestimmt,

Digitized by Google

bei festlichen Akten im Kollegium von den Schülern aufgeführt zu werden, und da bekanntlich diese mittelalterlichen Anstalten eine sehr ausgebildete Heortologie besafsen, hatte der Lehrer oft genug Anlafs, sich als Dramatiker zu versuchen. Es scheint, dafs alsdann jede Klasse (Lectio) des Kollegiums mit einer besondern Produktion hervortrat, teils vor, teils nach dem grofsen Schmause, der natürlich bei einem solchen Anlafs nicht fehlen durfte[1], und so erklärt sich denn auch der verhältnismäfsig geringe Umfang der meisten Stücke, gewöhnlich 180 bis 400 Verse. Offenbar spielte man sie ohne weitere scenische Zurüstung, abgesehen natürlich von den Verkleidungen der Darsteller, und Ravisius Textor hat vermutlich darauf geachtet, dafs die Vorschriften gegen den Kleiderluxus der Komödienspieler in den Kollegien auch wirklich eingehalten wurden.[2] Das Datum der Aufführung ist nirgends ausdrücklich angegeben; nur in wenigen Fällen gewähren uns die politischen Anspielungen einen Anhaltspunkt, auch wäre es gewifs ein vergebliches Beginnen, wenn man sie nach Mafsgabe innerer Gründe in eine chronologische Ordnung bringen wollte, die der dichterischen Entwicklung des Verfassers entspräche.

Mit besonderer Vorliebe hat er an die überlieferten Motive der Moralität angeknüpft, die ja nachweislich schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in das Kolleg von Navarra eingedrungen war. In dem Contemptor Mundi erscheinen in der üblichen Weise zwei allegorische Gestalten, eine gute und eine böse: Erinnerung an den Tod und Sorglosigkeit gegenüber dem Tod; die erstere ergeht sich an den Särgen der beiden Gegner Julius II. und Ludwig XII in ernsten Betrachtungen; ihre wehmütigen Klagen über die Vergänglichkeit bestärken den Theophilus und den Contemptor Mundi in dem Beschlufs, sich aus der Welt zurückzuziehen. Der „Sorglosigkeit" gelingt es jedoch nacheinander einen leichtfertigen Jüngling, einen ehrsüchtigen Mann und einen geizigen Greis auf die Bahn der

1) Am meisten Aufschlüsse über die Umstände, unter denen die Aufführungen stattfanden, gewährt die am S. Remigiustag (1. Oktober) aufgeführte „Calliope", wo die Quarta Lectio als allegorische Gestalt auftritt.

2) Über diese Vorschriften vgl. Bulaeus 5, 777; über Aufführungen in den Kollegien in früherer Zeit s. o. 1, 434 ff.

Digitized by Google

Sünde zu führen. In einem andern Stück benutzt er das Motiv von der verstofsenen Tugend, die von den Vertretern aller Stände zurückgewiesen wird. Wieder ein andres Mal erscheint die allegorische Gestalt der Welt, die nicht weifs, ob sie sich einem frommen oder einem lustigen Leben zuwenden soll, und es ist einer der hübschesten und sinnreichsten Züge in dieser Litteratur, dafs die Welt sich in ihrer Verlegenheit an Liberum arbitrium wendet, doch der Schalk antwortet ihr immer blofs: „Mach' was du willst.“[1] Nach dieser Scene werden wir an den Ernst des Daseins erinnert durch den Tod, der mit den drei Parzen auftritt und ganz nach Art der Totentänze die Vertreter der verschiedenen Stände mit seinem Messer abschlachtet, doch bringt der humanistische Schulmeister durch einige neue Figuren Abwechslung in die bunte Reihe: ein Poet, der vergeblich auf die Unsterblichkeit seines Dichterruhms und die Freundschaft der Musen sich beruft, ein Säufer, dem der Tod aus Gnade noch einen letzten Schluck bewilligt, ein milder Lehrer, der den Schülern die Freuden des Spiels erlaubte, ein strenger Lehrer, der sie bis aufs Blut prügelte, wie grofs mag aber der Jubel gewesen sein, als auch der Ökonom des Kollegiums erschien, der Wasser unter den Wein mischte und der Koch des Kollegs, der vergessen hat Salz und Gewürze an die Speisen zu thun und nun vom Tod mit seinem eigenen Bratspiefs abgestochen wird. Und nachdem sie alle dem Tod verfallen sind, erscheinen sie in der Unterwelt vor dem Richterstuhl des Rhadamantus, der sie zur Hölle verurteilt mit Ausnahme des Eremiten und des milden Lehrers, den er mit grofser Auszeichnung behandelt. In einer andern Moralität thut Ravisius Textor einen tiefen Griff in seine humanistische Notizensammlung. Die Erde ermahnt ihren Sohn, den Menschen, an die Vergänglichkeit alles Irdischen, und zur Bekräftigung ihrer Mahnungen erscheinen der berühmte Virgil, der mächtige Xerxes, der reiche Croesus, die schöne Lucretia und noch viele andre,

---

1) Ebenso antwortet auch der Schalk Franc arbitre in der Moralität L'homme pêcheur (s. o. 1, 471) auf alle Fragen „Fait tout ce que tu voudras.“ Von dorther hat, wie bereits Massebieau S. 50 bemerkte, Ravisius Textor dieses Wort entlehnt; es ist übrigens auch der Wahlspruch der idealen Abtei in Rabelais Roman.

Digitized by Google

sie alle jetzt Asche oder von Würmern verzehrt. Aber der Mensch schöpft daraus nur die Lehre, man müsse die flüchtige Stunde froh geniefsen, und die Mutter Erde mufs zum Schlufs bedauernd eingestehen, dafs ihre Weisheit vergeblich war. Dagegen ist der moralische Zweck vollkommen erreicht, wenn in dem Stück Duo Epicuri [sic] zwei Anhänger des verführerischen Philosophen zusehn, wie ihr Meister auf der Bühne vom Teufel geholt wird. Auch in der beliebten Gattung der politischen Moralität hat Ravisius Textor sich versucht, wenn er darstellt, wie Kaiser Maximilian sich von Furor bellicus zu Pax wendet (1509), und wenn er ein andres Mal den Malus Rumor vorführt, der Frankreich und England zu verhetzen sucht, aber von Concordia verdrängt wird, zum grofsen Schmerz eines beutelustigen Raufbolds, der nun nicht weifs, wie er seinen knurrenden Magen befriedigen soll. Die Klagen über Ungerechtigkeit und Protektionswesen bei Verleihung von Pfründen, Klagen, die in den Dramen aus den französischen Schülerkreisen immer wiederkehren, sind natürlich auch hier vertreten und zwar erscheinen sie in einer originellen neuen Wendung. Es treten drei Hypocritae auf, heuchlerische Kuttenträger, die den Bischöfen durch ihr salbungsvolles Wesen imponieren, während der Narr vor ihnen warnt. Die Bischöfe beschliefsen nun, sie auf die Probe zu stellen; sie lassen erst Musikanten, dann eine Buhlerin, dann Bacchus, dann Plutus auftreten, um sie zu verführen, aber alle werden zurückgewiesen, so dafs die Bischöfe nun nicht länger anstehen, die Hypocriten mit fetten Pfründen in Sens, in Meaux und anderwärts auszustatten. Da sagen sie aber plötzlich, sie brauchten nun nicht länger zu heucheln und zeigen sich in ihrer wahren Gestalt; die Kirche, in Thränen aufgelöst, verklagt sie bei den Bischöfen, die nun zu spät ihren Irrtum erkennen.

Auch einen andern Gemeinplatz der zeitgenössischen Litteratur, die Warnungen vor dem gefährlichen Liebesgott, weifs Ravisius Textor in einer anziehenden Gestalt vorzuführen. In einem seiner Dialoge tritt Salomon auf und hält eine von Weisheit triefende Rede, aus den Proverbien zusammengesetzt, sowie aber der kleine Amor hinzutritt und ihn mit seinem Pfeile trifft, sind alle schönen Grundsätze vergessen und er fühlt sich

Digitized by Google

vom Liebesfeuer verzehrt. Nicht besser geht es dann dem starken Herkules und dem König David, trotz der souveränen Verachtung, mit der sie alle den kleinen Knaben behandeln, an dessen Allmacht sogar auch ein frommer Eremit glauben mufs. Ebenso verwendet Textor ein andres Mal den Gemeinplatz der antiken moralistischen Litteratur vom Unterschied der Schmeichler und der wahren Freunde.

Auch in den Spielen, die sich mehr dem Charakter der Farce nähern, erscheinen bei Ravisius Textor mittelalterliche und humanistische Elemente zu neuen Wirkungen vereinigt. Einmal tritt die Thorheit (Moria) auf, deren weltbeherrschende Macht Erasmus in seinem berühmten Büchlein verherrlicht hatte, vor ihr erscheinen Thoren, Lügner und Betrüger, die sich ihrer Thaten rühmen. Die Betrüger zeigen ihre Kunst, indem sie Zechprellereien begehen, eine Gattung des Schwanks, deren Beliebtheit durch manche frühere Farcen und vor allem durch die berühmte Sammlung der Repues franches bezeugt ist. Die prahlerischen Soldaten liefs Textor sich gleichfalls nicht entgehn; in der Posse Thersites dramatisiert er einen Spafs der mittelalterlich-lateinischen Schul-Litteratur, wie ein Bramarbas mit einer Schnecke kämpft[1], dann, als ein ernsthafter Gegner sich naht, verkriecht er sich hinter den Rücken seiner Mutter. Von der Beliebtheit dieser Posse zeugt eine Bearbeitung in englischer Sprache. Ebenso wird uns auch Textors Komödie „Juvenis, pater, uxor“ in englischer Bearbeitung wieder begegnen. Sie ist sehr bezeichnend für seine Auffassung des weiblichen Geschlechts.[2] Der tragikomische jugendliche Held des Stückes hat keine Lust, sich in der Schule den Prügeln des Lehrers auszusetzen und will lieber allen Warnungen des Vaters zum Trotz sich in den Ehestand begeben. Wir sind nun Zeugen einer wunderlich pedantischen Flitterwochenscene, wo die jungen Leute in traulichem Liebesgespräch die Vortrefflichkeit der Ehe mit Sentenzen des Aristoteles und

1) De Lumaca et Lombardo; vgl. Novati im Giornale storico 22, 335 ff.

2) Ähnliche Äufserungen über die Ehe finden sich auch in Nr. 15, 47, 70 der Episteln des Ravisius Textor, die überhaupt manche Parallelen zu den Komödien enthalten, so Nr. 55 über Hypocriten, 71 über grausame Lehrer, 93 über falsche Freunde, 135 über prahlerische Soldaten.

Digitized by Google

Pythagoras belegen; aber die schöne Zeit ist bald vorüber und der enttäuschte Ehemann mufs alle in der weiberfeindlichen Litteratur herkömmlichen Leiden eines Pantoffelhelden über sich ergehen lassen.

Andere Dialoge Textors, wie das Gespräch der Vögel oder das zwischen Fortuna und einem (Höfling) Aulicus — ein ständiges Thema der humanistischen Traktaten-Litteratur — können wir hier übergehen, sie tragen keinen eigentlich dramatischen Charakter und sind nur von Interesse als Zeugnisse der Denkweise des wackeren Schulmanns. Aber durchweg sind seine Stücke unterhaltender, anspruchsloser und liebenswürdiger als die gleichzeitigen eines Celtis oder Locher. Die Dialogi sind bis ins 17. Jahrhundert hinein in Frankreich und den Nachbarländern wiederholt im Druck erschienen und riefen mehrere Nachahmungen hervor, auch auf dem Schultheater haben sie sich noch lange erhalten.[1]

Ohne Zweifel wurden auch von anderen Pädagogen neben und nach Ravisius Textor dramatische Dialoge in ähnlichem Stil gedichtet und an den Pariser Universitätskollegien aufgeführt, doch hat sich von dem allen nichts erhalten als ein Dialogus super abolitione pragmaticae sanctionis. Er bewegt sich ganz im Moralitätenstil und ist in der Tendenz nahe verwandt mit der Moralität „Nouveau monde" (s. o. 1, 445), die am 11. Juni 1508 von Studenten auf der Place St. Etienne aufgeführt wurde. Dieses ältere Drama hatte sich in der Zurückweisung der Eingriffe Roms in das französische Benefizienwesen auf den Standpunkt der Pariser Universität gestellt und hatte die Kurtisane unter der Person des Ambitieux gebrandmarkt, der ähnlich wie Wimphelings Stilpho mit römischen Anweisungen auf Pfründen erscheint und mit seinen Spiefsgesellen die personifizierte pragmatische Sanktion vergewaltigen will, jenes Übereinkommen von 1438, durch welches das Recht der

1) Von einer gereimten französischen Übersetzung des Dialogs Mors et Viator (1546) bemerkt Cougny S. 431 f. mit Recht, wie hier der Zusammenhang des Ravisiusschen Stils mit dem mittelalterlichen besonders deutlich hervortrete; über englische Bearbeitungen s. u.; über Aufführungen in der deutschen Reichsstadt Überlingen im 16. Jahrhundert vgl. Ziegler im Progr. der dortigen höheren Bürgerschule 1890/91, S. 10.

Digitized by Google

Pfründenverleihung in einem für Frankreich günstigen Sinne geregelt war. Der Verfasser war nicht davor zurückgeschreckt, auch den Papst, der hier blofs italienisch redet, als eine groteske Figur unter den Mitschuldigen des Ambitieux auftreten zu lassen. Dagegen zeigt uns die lateinische Moralität die Stimmung der Universitätskreise in der Zeit, nachdem Franz I. im Konkordat von 1516 auf die Vorrechte der pragmatischen Sanktion verzichtet hatte, während es noch Jahre lang dauerte, bis die Universität unter dem Drucke des königlichen Einflusses sich in die neue Situation fügte. Es wird in diesem Stück vorgeführt, wie die Universität von einem Salamander (Emblem Franz' I.) und einem Löwen (Leo X.) bedroht ist, „Liebe zur Freiheit" ermutigt sie zum Widerstand, wenn sie unterliege, werde wenigstens ihr Tod ruhmvoll sein. Doch die Universität zieht das Leben dem Ruhme vor. Dann erscheint noch der Türke, der in Anbetracht des elenden Zustandes der Christenheit sich nicht fürchtet, die bedrückte Kirche und das bedrückte Volk, ferner in einem goldstrotzenden Kleid Abusus, der wie wir noch sehen werden, damals schon als der Held einer merkwürdigen französischen Sotie aufgetreten war. Es ist das wohl auch eines der Stücke, wegen deren es man für nötig hielt, für die Universitätsspiele ein Verbot gegen Beleidigungen des Königs und seiner Familie zu erlassen.[1]

Im Druck sind aufserdem nur noch zwei lateinische Dramen französischer Dichter aus dieser Zeit überliefert. Das eine von Galfredus Petrus aus Bayeux (1510) behandelt in Prosa und ohne Akteinteilung Wunderthaten des heiligen Nicolaus von

1) Über die Stellung Franz' I. zum politischen Drama s. u. Mitteilungen über den Dialogus super abolitione u. s. w. gab Chassang nach der Handschrift (Bibl. nat. 8402) in Eberts Jahrb. für rom. und engl. Litt. 3, 319 ff. Nach Chassangs Mitteilungen gewinnt man den Eindruck, dafs das Spiel verfafst wurde, als die Universität bereits nachgegeben hatte; doch hatte vermutlich auch das Drama einen verwandten Inhalt, wegen dessen nach Ravisius Textors Bericht in seiner Epistola 50 ein Magister Durandus im Gefängnis safs. Nach diesem Bericht vertraute Durandus darauf, „sperato reginae adventu" befreit zu werden, was sich wohl auf den Einzug der Königin Claudia im Mai 1517 bezieht. Ravisius sagt auch, dafs infolge dieser Einschüchterung beim letzten Dreikönigsfeste blofs drei oder vier Kollegien „mimos et comoedias" aufgeführt hätten.

Digitized by Google

Tolentino; in der Vorrede erklärt der Augustiner Soppeth, er habe diese Komödie herausgegeben, weil sie für die Ordensbrüder nützlich sei. Das andre — von Remaclus Arduenna aus Florennes (1512), gleichfalls zum gröfsten Teil in Prosa, stellt dar, wie der Jüngling Palamedes den Sklaven Chrysus und die Jungfrau Sophia erwirbt, also eine Lustspielhandlung, die sich auf antikem Hintergrund abspielt, wobei ebenso wie in Albertis Philodoxeos den einzelnen Personen eine allegorische Bedeutung untergelegt ist. Doch waren beide Stücke wenig verbreitet und wohl auch nicht angethan, zur Nachahmung anzureizen[1], obgleich Arduenna im Prolog erklärt, den Geist des Plautus heraufbeschwören zu wollen.

Endlich mufs noch als ein Zeichen der innigen Wechselbeziehungen zwischen dem volkstümlichen und dem humanistischen Drama erwähnt werden, dafs i. J. 1512 der Jurist Alexandre Connibert eine lateinische Übersetzung der berühmten Farce vom Advokaten Pathelin veröffentlichte, wie es auf dem Titel heifst, „longe tersior latinisque auribus gratior“ als das Vorbild, in Wahrheit tief unter ihm stehend, nur in den Partien wo der Übersetzer nicht Senare, sondern Dimeter anwendet, kommt er der Wirkung des Originals näher.[2]

* * *

Aus der obigen Darstellung ergiebt sich auch, dafs das Streben nach stilgerechter Nachahmung der klassischen Vorbilder in der Komödie weit weniger hervortritt als in andern Gattungen der neulateinischen Poesie. Nur selten versuchten es die Komödiendichter ein Lustspiel nach antiker Art von

1) Vgl. die Angaben Boltes, der mir auch einige Notizen, die er sich bei Durchsicht der von ihm beschriebenen Exemplare aufgezeichnet hat, freundlichst zur Verfügung stellte. Der Palamedes ist dem P. Gryphus aus Pisa, päpstl. Legaten in England gewidmet.

2) z. B. ein Gespräch zwischen dem Veterator (Pathelin) und dem Avarus mercator:

> V. Adibo, salve. A. Et tu quoque Sis salvus. V. Hem, sic Juppiter Magnus me amet, quantum cupi Videre te; obsecro ut vales? u. s. w.

Eine neue Ausg. besorgte Bolte, Berlin 1901 (Lat. Litt. Denkm. Nr. 15).

Digitized by Google

dem Hintergrund antiker Zustände sich abheben zu lassen. Andrerseits ist aber auch die Entwicklung einer bestimmten neuen künstlerischen Tradition in dem bunten Gewirr von Komödien und Dialogen, das wir an uns vorüberziehen sahen, kaum bemerkbar. Dies gilt für den Inhalt ebenso wie für die Form, die dramatischen Versmafse der Alten traten gegenüber der Prosa und den Hexametern in den Hintergrund und auch die Senare sind oft weiter nichts als Prosa, die in der Handschrift oder im Drucke in Zeilen von der ungefähren Länge eines Senars eingeteilt ist, ebenso wie dies schon bei Vergerio und andern Komödiendichtern der Frührenaissance der Fall war.[1] Allerdings war inzwischen die Verskunst der römischen Komödie gründlicher erforscht worden, doch kam das Ergebnis dieser Forschungen erst spät in den Ausgaben der Komödiendichter und natürlich noch später in den Dichtungen der Neulateiner zu allgemeiner Anerkennung. Während in den Plautusausgaben, soviel mir bekannt ist, seit der editio princeps des Georg Merula die Trimeter und Tetrameter im Druck unterschieden werden, bleibt die Praxis der Terenzausgaben noch längere Zeit eine schwankende. So finden wir z. B. in Venedig, dem Hauptort der Terenzdrucke 1471 die Ausgabe des Johannes de Colonia, wo Trimeter und Tetrameter auseinandergehalten sind; ein weit geringeres metrisches Verständnis zeigt sich dagegen in einer Ausgabe von 1492 sowie in der von de Gregoriis 1501, wo z. B. die Tetrameter am Schlufs der Andria in Verse von der ungefähren Länge der Trimeter zerlegt erscheinen; es kommen dadurch die monströsesten Gebilde heraus. Inzwischen hatte in Florenz Poliziano mit seinem genialen Scharfblick die Verskunst der Komiker ergründet und in den Senaren seines Prologs zu den Menächmen eine Probe seiner vertieften Erkenntnis gegeben; jedoch erst nach seinem Tode (1494) kamen seine Studien auf diesem Gebiet der Allgemeinheit zu gute, als sein Schüler Benedictus 1506 bei Giunta in Florenz seine Terenzausgabe erscheinen liefs; ein Freund des Herausgebers meint in einem vorangestellten Lobgedicht, jetzt

1) Über Terenzhandschriften, in denen das nämliche Verfahren herrscht, vgl. Geppert i. d. Neuen Jahrbüchern f. Phil. Suppl. 18, 67f.

Digitized by Google

sei Terenz endlich von seinen Fesseln befreit, allerdings hinke er noch ein wenig infolge der langen Gewohnheit.[1] In Deutschland wurden die meisten Terenzausgaben von den Strafsburger Pressen geliefert. In den Grüningerschen Ausgaben von 1496 und 1499 ist der Text als Prosa gedruckt, und wenn Locher in der enthusiastischen Lobepistel an Grüninger vor der Ausgabe von 1499 sagt, Terenz würde an dieser Ausgabe seine Freude haben, wenn er von den Elysischen Gefilden zurückkehrte, so könnte das höchstens für die Holzschnitt-Illustrationen zutreffen, wegen deren diese Ausgaben berühmt sind. Ebenso ist auch die Ausgabe des Malleolus (bei Prüfs 1503) in Prosa gedruckt, wiewohl der Herausgeber selber die falsche Meinung zurückweist, als habe Terenz sich der Prosa bedient. Doch erschien noch in demselben Jahr bei Grüninger eine Ausgabe mit einer freilich sehr mangelhaft durchgeführten Verseinteilung; Sebastian Brant feierte diese Neuerung mit einem Gedicht: Ad Terenticum Afrum, das die Ausgabe eröffnet und im heftigsten Ton gegen die bipedes aselli loszieht, die von der Verskunst des Terenz nichts verstehen.[2] Nach dem allen wird um so begreiflicher, was oben über die schlechten Verse der neulateinischen Dramatiker gesagt wurde, über die verunglückten Jamben des Domizio, über die mangelhaften Versuche des Marsus und Gallus Aegidius, die Jamben mit Oktonaren abwechseln zu lassen; am besten sind ohne Zweifel die Trimeter Reuchlins, der, wie wir sahen, sehr wohl wufste, dafs die Alten zwischen Trimetern und Tetrametern wechselten, aber ausdrücklich auf die Durchführung dieses Wechsels verzichtete. Conniberts Jamben wirken durch die fast regelmäfsige Zwölfzahl der Silben etwas eintönig, doch hat er daneben auch den Dimeter mit Geschick verwendet, während Franciscus Passius in seiner Übersetzung des Plutus (s. u. S. 72) sich auf Trimeter beschränkt, mit Berufung auf Quintilian (X, 1, 99), der da meinte, dafs auch Terenz besser gethan hätte, sich die

1) Expl. in d. Ambrosiana. Über Polizian u. Benedictus vgl. Bandini, De Florentina Juntarum typographia (Lucae 1791) 1, 124; 2, 115.

2) Zur Bibliographie der Strafsburger Ausgaben vgl. Charles Schmidt, Répertoire bibliographique Strafsbourgeois passim; nach 1, 28 wäre die Ausgabe mit dem Gedicht Brants „faite d'après une italienne."

Digitized by Google

gleiche Beschränkung aufzuerlegen. Doch wurde inzwischen auch im Norden die Erkenntnis der Terenzischen Kunstform gefördert, nachdem Melanchthon in seiner Ausgabe (Tübingen 1516) die Verse nach dem Vorbild des Benedictus einteilte[1] und Erasmus in seiner Abhandlung über die Metra des Terenz nicht nur die Meinung zurückwies, als habe sich Terenz der Prosarede bedient, sondern auch zeigte, wie wichtig es im Interesse der Textkritik sei, die Metra herzustellen.

* * *

Neben dem Einfluſs der römischen Komiker kommt der des Aristophanes für die Poesie der Humanisten kaum in Betracht, mit Ausnahme des Plutus, der sich ja, wie wir schon früher sahen, in einem Gedankenkreis bewegte, der dem späteren Mittelalter nahe liegen muſste und so manches enthielt, was einem Gelehrten, der mit der Not des Lebens kämpfte, aus der Seele gesprochen war. Zudem war hier durch das Zurücktreten der speziell attischen Beziehungen das Verständnis erleichtert, auch der äuſserliche Umstand kam dem Plutus zu gute, daſs er bei der im früheren Mittelalter veranstalteten Auswahl von sieben Stücken des Aristophanes an die Spitze gestellt wurde. So hat schon der verdienst- und kenntnisreichste unter den früheren Humanisten, Leonardo Bruni, sich an eine lateinische Übersetzung der „ersten Komödie“ des Aristophanes gewagt.[2] Doch blieb dieser Versuch vereinzelt; wenn Aristophanes von den Humanisten der früheren Zeit erwähnt wird, so geschieht dies meist — wunderlich genug — um die Unverfänglichkeit der Klassikerlektüre in religiöser und sittlicher Hinsicht darzuthun; man berief sich zu diesem Zweck gern auf die Anekdote, daſs der heilige Johannes Chrysostomus die Werke des Aristophanes immer wieder gelesen, ja sogar sich ihrer als eines Kopfkissens bedient habe. Diese Anekdote erwähnt auch Aldus Manucius vor seiner Editio princeps von neun Komödien des Aristophanes von 1498, wo wieder der Plutus an der Spitze steht. Eine Übersetzung des Plutus in lateinische

1) Vgl. die Widmung im Corpus Reformatorum 1, 9ff.

2) Handschrift in der Bibl. nat. 6714.

Digitized by Google

Trimeter von Franciscus Passius erschien in Parma 1501, dann erschienen 1517 und 1518 Ausgaben von dem Deutschen Mosellanus und dem Niederländer Martens, der diese Komödie in Bezug auf Witz und fecunditas argumenti für die beste unter allen aristophanischen erklärte, und wir hören in den 20er Jahren von Aufführungen, die Georg Agricola in Zwickau und Musler in Leipzig veranstalteten.[1] Am merkwürdigsten ist jedoch die griechische Plutus-Aufführung, die 1531 von Mitgliedern des Zwinglischen Kreises in Zürich veranstaltet wurde. Die Schauspieler waren Männer, die sich zum Teil schon in angesehenen Stellungen befanden, Zwinglis Stiefsohn Gerold Meier spielte den Jüngling, dem die verliebte Alte nachstellt, Conrad Gefsner, damals erst vierzehn Jahre alt, spielte die Penia, Binder, der uns noch als Schuldramatiker begegnen wird, spielte den Plutus und sprach aufserdem den Prolog in lateinischen Senaren mit Lobpreisungen auf Zürich und gebührender Hervorhebung des novum et insolens spectaculum. Und der Reformator selber hat noch in seinem Todesjahr an diesem humanistischen Fest teilgenommen und die Musik für die Aufführung komponiert.[2]

Übrigens ist es begreiflich, dafs die abendländischen Humanisten davor zurückschreckten, sich für ihre eigenen dramatischen Versuche der griechischen Sprache zu bedienen; es war schon eine respektable Leistung, wenn sie gelegentlich ein Epigramm oder sonst ein kleines Verschen auf griechisch zustande brachten. Das einzige neugedichte griechische Lustspiel

---

1) Nach Tob. Schmidt, Chronicon Cygneum II, Zwickau 1656, S. 282 liefs Agricola den Plutus in dem Jahr 1521 griechisch und lateinisch aufführen; über Musler vgl. H. Kämmel im Neuen Laus. Magazin 39, 214.

2) Vgl. Hug, Aufführung e. griech. Komödie in Zürich (1874), wo auch S. 9 einige der Gründe für die damalige Beliebtheit des Plutus treffend hervorgehoben sind. Der Text wurde für die Aufführung in Akte eingeteilt; die Bemerkung in einem alten Exemplar „Modos fecit Huldrychus Zinglius Doggius“ wird sich wohl auf eingeschobene Gesänge in den Zwischenakten beziehen. Sonst ist als eine lebendige Nachwirkung des Aristophanes nur noch zu erwähnen, dafs Melanchthon 1521 die Wolken veröffentlichte als ein Tendenzstück gegen die Sophisten, die sich in die Theologie eindrängen, vgl. Corpus Reformatorum 1, 163, 273. Über Machiavellis Entwurf im Aristophanischen Stile s. u.

Digitized by Google

in diesem Zeitraum hat einen geborenen Griechen zum Verfasser, den Demetrios Moschos, der aus einer spartanischen Familie stammte, gegen 1470 nach Italien kam und seine Komödie Neaira[1] dem 1478 verstorbenen Markgrafen Lodovico Gonzaga von Mantua widmete. Es ist ein kleines Stück in fünf Akten und in Prosa, aber mit sehr flüssigem und lebendigem Gesprächston und jedenfalls die damals vorhandenen humanistischen Dramen weit übertreffend. Neaira ist eine Hetäre, die den jungen Clinias ausbeutet und dessen Nebenbuhler Lycophron begünstigt; der Vater will Clinias aus der Stadt entfernen und giebt ihm deshalb Reisegeld, doch auf dem Weg zum Hafen weiſs ihm Neaira das Geld abzulocken. Jetzt erkennt Clinias Neairas Untreue und wendet sich auf den Rat seines Sklaven Medos an den Magier Talassandros. Diese groteske Figur fordert ihn auf, sich nach Westen zu wenden, eine bittre Wurzel zu kauen und die Hände geschlossen zu halten; nachdem er die Wurzel gekaut hat, öffnet er die Hände, das verlorene Geld befindet sich darin, er ist von der Liebe geheilt und bereit, nach seines Vaters Vorschlag zu heiraten. Also eine Lustspielintrigue, die ganz auſserhalb der gewöhnlichen Tradition steht; daſs jedoch Demetrios Moschos die römische Komödie kannte, scheint aus einzelnen Zügen hervorzugehen, z. B. wenn Neaira einen Monolog hält, der darauf berechnet ist, belauscht zu werden oder wenn eine Nebenfigur, der Parasit Trophon, sich in dem begeisterten Lob einer Schmauserei ergeht.

Das einzige, was wir sonst noch aus dieser Zeit von griechischer Dramatik besitzen, ist ein geistliches Spiel von der Opferung Isaaks in volkstümlichem Stil (1154 paarweis gereimte politische Verse).[2] Doch auch dieses Spiel steht auſserhalb der Tradition. Es wird damit eröffnet, daſs ein Engel in der Nacht den schlafenden Abraham weckt und ihm den Befehl zum Opfer überbringt, Abraham erhebt sich vom Lager und betet kniend,

---

1) Herausgegeben und übersetzt von Elissen, Hannover 1859.

2) Gedr. Venedig 1535, die Reime beweisen, daſs die Entstehung des Gedichts jedenfalls nicht weit in das vorhergehende Jahrhundert zurückreichen kann; neu herausg. v. Legrand, Bibliotheque grecque vulgaire I (1880), S. 226 ff.

Digitized by Google

Sara beobachtet sein Gebahren und dringt in den widerstrebenden Gemahl, er möge ihr seine geheime Sorge mitteilen: „Sage es mir, selbst wenn du mir sagen müfstest, dafs Isaak morgen stirbt.“ Durch diese Scene unterscheidet sich unser Spiel von allen übrigen Dramatisierungen des Stoffs, in denen nirgends Sara in das Geheimnis eingeweiht wird; dafs das weitschweifige Gespräch einzelne wirkungsvolle Stellen enthält, mag das obige Beispiel beweisen. Ebenso wird entgegen dem biblischen Bericht vorgeführt, dafs Abraham den zwei Knechten den göttlichen Befehl mitteilt; einer will ihm von der Vollziehung des Befehls abraten; es handle sich vielleicht blofs um ein Phantasma.

Dafs das französische Wunderkind Gryaeus (s. u.) zwei griechische Tragödien Athamas und Polyphontes und eine griechische Komödie Urania dichtete (letztere offenbar nach Boccacio Dec V, 5), mag schliefslich noch als Kuriosität erwähnt werden.

* * *

Etwa seit dem Jahre 1530 können wir in den meisten europäischen Ländern einen gesteigerten Eifer für die Veranstaltung lateinischer Aufführungen oemerken; neben die Komödien des Plautus und Terenz traten neue, mehr oder weniger in Anlehnung an den Stil der römischen Komiker gedichtete. Ein inhaltlicher Anschlufs an die antiken Vorbilder kommt jetzt kaum noch vor; die Dichter bewegen sich im Stoffgebiet der Farce, manchmal auch in dem der Moralität, am häufigsten werden aber jetzt die Begebenheiten aus der heiligen Schrift dramatisiert, die in der Frühzeit des Humanismus ganz in den Hintergrund getreten waren, jetzt aber, nach der Steigerung des religiösen Interesses durch die grofse kirchliche Bewegung die erste Stelle einnehmen. Die Hauptgebiete für das lateinische Drama werden jetzt die Niederlande und Deutschland; es hängt das offenbar damit zusammen, dafs in diesen beiden Ländern die humanistisch Gebildeten damals noch nicht ihren Ehrgeiz darauf richteten, in der eigenen Sprache eine neue Litteratur im Sinne der Renaissance-Poetik zu begründen. Dafür treten hier im lateinischen Drama die litterarischen Prätentionen weit entschiedener hervor als anderwärts, die Zahl der im Druck

Digitized by Google

erschienenen Stücke ist im Vergleich mit andern Ländern und auch im Vergleich mit ihrem eigenen litterarischen Wert unverhältnismäfsig grofs. So konnte auch im lateinischen Drama der beiden Länder eine rege Wechselwirkung eintreten. Noch weiter hinaus wirkten einige niederländische Stücke, die für die dramatische Gestaltung einiger besonders dankbarer biblischer Stoffe von entscheidender Bedeutung wurden. Vor allem der verlorene Sohn (Acolastus gedr. 1529). Der Verfasser Willem de Volder (der Walker) oder Gulielmus Gnaphaeus (c. 1493—1568), der bei den Brüdern vom gemeinsamen Leben die Grundlagen seiner Bildung empfing und dann in Cöln, vielleicht auch in Löwen studierte, wirkte hernach als Lehrer in seiner Vaterstadt, dem Haag. Wenn er in der Vorrede sagt, das Zeitalter habe zwar neue Ciceros und Virgile, aber keine neuen Menander und Terenze hervorgebracht, so ist das freilich nicht ganz zutreffend (s. o. 1, 569). Aber das ist sicher, dafs er sogleich mit seinem ersten Versuch dem neuen Stil des lateinischen geistlichen Dramas die Bahn brach.[1] Sein Acolastus verbreitete sich in einer Unzahl von Auflagen, wurde allenthalben aufgeführt und in den Schulen gelesen; in Frankreich, in England, in Dänemark erschienen Ausgaben mit Kommentaren und Paraphrasen. Zu diesem allgemeinen Erfolg trug auch der Umstand bei, dafs Gnaphaeus, obwohl ein eifriger Anhänger der neuen Lehre, doch der Versuchung widerstand, die religiöse Polemik in sein Drama einzuflechten, wie dies andre Bearbeiter desselben Stoffes thaten. Neben dem Acolastus ist der Joseph des Cornelius Crocus zu erwähnen, der zuerst 1535 in Amsterdam aufgeführt wurde und von dem 1537—1546 vier Ausgaben in Paris erschienen; von dem Samariter des Papeus ist aufser fünf niederländischen und deutschen Drucken auch ein spanischer (Toledo 1542) mit Scholien des Petrus Vanegas zu verzeichnen. Die Niederländer selbst waren am stolzesten auf Macropedius (c. 1475—1558), der als Bruder vom gemeinsamen Leben lange Jahre hindurch an verschiedenen

1) Dafs dieses sein Verdienst allgemein anerkannt wurde, ergiebt sich u. a. aus L. Guicciardini's italienischer Beschreibung der Niederlande 1567, wo er als „primo poeta comico che havesse la Germania inferiore“ bezeichnet wird. Citiert u. a. bei Bolte S. XIII.

Digitized by Google

Schulen seiner Genossenschaft thätig war und sich im humanistischen Schwankdrama wie im biblischen Drama mit gleichem Erfolg bewegte. Sein Spiel vom verlorenen Sohn hatte er schon längst vor dem Acolastus (c. 1510) gedichtet, doch ist er erst nach seinen jüngeren Landsleuten Gnaphaeus und Crocus mit dramatischen Dichtungen an die Öffentlichkeit getreten. Diese erlebten aufser in der Heimat blofs noch in Deutschland neue Auflagen, wo uns allerdings die Spuren ihrer Einwirkung auf Schritt und Tritt begegnen werden. Macropedius, Papeus, und Crocus waren Katholiken; letzterer verfafste auch zahlreiche Schriften zur Verteidigung seiner Kirche und trat 1550 zu Rom in die Gesellschaft Jesu; doch vermieden sie ebenso wie der Protestant Gnaphaeus im Drama eine schroffe polemische Hervorkehrung des konfessionellen Standpunkts. Späterhin sind aus den Niederlanden mehrere dramatische Vorkämpfer der Gegenreformation hervorgegangen, unter denen namentlich Andreas Fabricius eine internationale Bedeutung dadurch beanspruchen darf, dafs er während seines Aufenthalts am bayrischen Hofe für die neuerstehende Jesuitenbühne wichtige Anregungen darbot.[1]

In Deutschland behauptete Reuchlins Henno auch weiterhin seine Beliebtheit, während die andern Dramen aus jenem früheren Zeitraum bald vergessen wurden; mit dem neulateinischen geistlichen Drama beschäftigten sich die deutschen Humanisten erst nachdem schon eine ganze Reihe von Werken dieses neuen Stils in den Niederlanden erschienen waren. Gnaphaeus selbst, der 1528 wegen seines Glaubens aus der Heimat fliehen mufste und in Preufsen eine Zufluchtstätte fand, hat dort durch eine Darstellung seines Acolastus in Elbing 1536 das humanistische Schuldrama eingeführt; eine glänzende Versammlung, darunter der berühmte Kirchenfürst und Latinist Dantiscus war anwesend und liefs es an aufmunterndem Beifall nicht fehlen, doch hielt sich Gnaphaeus, wie wir noch sehen werden, in seinen späteren Dramen nicht auf der Höhe seines Ruhms. In Süddeutschland machte der Augs-

1) Zur Litteratur über Fabricius vgl. Reinhardstöttner, Jesuitendrama, S. 20 ff.

Digitized by Google

burger Sixt Birk den Anfang, indem er seit 1537 einige seiner früher verfaſsten deutschen Dramen lateinisch bearbeitete, dann folgten Männer wie der Straſsburger Reformator Sapidus, der bayrische Schulmann Ziegler, der Dortmunder Schulmann Schöpper, die Schweizer Pantaleon und Gualtherus. Einige ihrer Dramen wie Sapidus Lazarus, Schöppers David und Goliath und besonders Birks Susanna erlebten eine stattliche Anzahl von Auflagen, doch nur innerhalb Deutschlands und der Niederlande[1], während Naogeorgs protestantische Kampfdramen Zustimmung und Interesse bei den Gesinnungsgenossen in allen Ländern fanden. Im allgemeinen tritt jedoch auch hier der kirchliche Zwiespalt im lateinischen Drama nicht so entschieden hervor, wie im volkssprachlichen, wenn auch natürlich die protestantischen Dramatiker es an gelegentlichen Seitenhieben nicht fehlen lassen. Nichtsdestoweniger blickten die katholischen Behörden mit Argwohn auf das lateinische Schuldrama und so wurden auch mehrere völlig harmlose Werke katholischer Lateinpoeten auf den Index gesetzt.[2] Durch die Sammlungen geistlicher Dramen, die 1540 in Basel bei Brylinger und 1547 ebenda bei Oporinus erschienen und die fast ausschlieſslich deutsche und niederländische Werke umfassen, erlangten auch manche völlig wertlose Stücke eine weitere Verbreitung. Von weltlichen Dramen hatte sich die Studentenkomödie des Stymmelius der meisten Auflagen zu erfreuen.

Italien verliert bekanntlich in diesem Zeitraum die führende Stellung in der humanistischen Bewegung; auf dem Gebiet des lateinischen Theaters tritt es fast gänzlich zurück. Paulus Jovius, der über den Verfall der lateinischen Eloquenz die bittersten Klagen anstimmt, weist mit Recht in diesem Zusammenhang darauf hin, daſs die Aufführungen des Plautus und Terenz,

1) Über eine Aufführung von Birks Salomo in England s. u.

2) Eine allgemeine Aufzählung solcher Werke enthält der Aufsatz von Paulus zur Revision des Index im Katholik 1895 1, 201 ff. Von lateinischen Dramen befinden sich darunter u. a. Lorichius' Hiob und Schöppers Monomachia. Daſs Diether zur Zeit, da er seinen Joseph dichtete, jedenfalls auf protestantischer Seite stand, ergiebt sich aus der Widmung zur ersten Ausgabe (1544). Er spricht dort von den Mönchen als evangelii acerrimis hostibus und bemerkt, er habe cultus discendi gratia in Wittenberg studiert.

Digitized by Google

einst eine Übungsschule der vornehmen Römer, jetzt durch italienische Komödien verdrängt seien. Auch die humanistisch Gebildeten haben sich jetzt immer mehr der Muttersprache zugewandt; wir werden unter den italienischen Dramatikern eine ganze Reihe von Philologen und Pedanten antreffen, und dafs die Frauen und die Ungebildeten das italienische Lustspiel vorzogen, versteht sich von selbst: „anteponunt hetrusca scommata Terentianis et Plautinis salibus", wie Jovius[1] mit Bedauern feststellt. Die Nachrichten über Plautus- und Terenzaufführungen in den oberitalienischen Städten beziehen sich fast ausschliefslich auf italienische Übersetzungen; in Ferrara, der Hauptstätte der theatralischen Kunst hören wir einmal (1539) von einer lateinischen Aufführung der Andria im engsten Kreise des Hofes, wobei die siebenjährige Prinzessin Anna den Pamphilus spielte[2], vier Jahre später, beim Besuch des Papstes Paul III. in Ferrara wurden die Brüder des Terenz von den Kindern des Herzogs aufgeführt. Später liefs der Kardinal Hippolyt von Este durch einige vornehme Jünglinge den Phormio aufführen; Muretus dichtete dazu einen Prolog in Trimetern, worin er ähnlich wie dies seine Freunde und Landsleute, die Dichter der französischen Plejade zu thun pflegten, einen verächtlichen Seitenblick auf die volkstümlichen theatralischen Possenreifser wirft; die Darsteller dieser Komödie dagegen spielten nicht aus Gewinnsucht, sondern um ihrem Gönner eine Freude zu bereiten[3]; das Beste an dem Prolog ist die Bemerkung zu Anfang, dafs in dieser Komödie ebenso wie häufig im Leben der Parasit die Hauptrolle spiele. Auch die Zahl der von Italienern neugedichteten lateinischen Komödien ist verschwindend klein. Von einer leichtfertigen Komödie

1) Im Dialogus de viris literis illustribus, abgedr. bei Tiraboschi 7, 2474.

2) Vgl. den von Luzio mitgeteilten Einladungsbrief des glücklichen Vaters, Herkules II. an den Kardinal Gonzaga bei d'Ancona 2, 137; über die zweite Aufführung vgl. Fontana, Renata di Ferrara 2, 182. Der Bericht Capilupis über eine lateinische Aufführung der Captivi durch die Domkleriker in Mantua 1542, für welche Giulio Romano die Kostüme zeichnete, wurde schon wiederholt gedruckt, zuletzt bei d'Ancona 2, 440.

3) Dies geschah wohl bald nachdem Muretus 1563 vom Kardinal nach Rom berufen worden war. Der Prolog in Mureti opera Hannover 1772, 2, 848.

Digitized by Google

Lucia in plautinischer Manier, die Girolamo Fondoli aus Cremona, der Lehrer des späteren Königs Heinrich II. dichtete, haben sich nur ein paar Verse des Prologs erhalten, worin der Verfasser sagt, es sei nicht tadelnswert, sondern löblich, aus den Alten zu entlehnen.[1] Das Kampfdrama Liberum arbitrium, das ein oberitalienischer Protestant, Francesco Negri aus Bassano, 1559 in Genf erscheinen liefs, gehört nicht eigentlich hierher. Es ist vom Verfasser selbst nach dem italienischen Original von 1546 übersetzt und führt den freien Willen vor, den Sohn von Voluntas und Ratio, den der Papst in Rom an die Spitze der Provinz der guten Werke stellt, also ein Machwerk im Stil der allegorischen französischen und deutschen protestantischen Tendenzstücke; von Aufführungen ist nichts bekannt.[2] Sonst ist das lateinische geistliche Drama nur noch durch vereinzelte Versuche im Tragödienstil vertreten, erst gegen Ende unseres Zeitraums nahm es auch in Italien durch die Bemühungen der Jesuiten einen neuen Aufschwung.

Ein regerer Eifer herrschte in Spanien, Frankreich und England. Dafs man in Spanien die lateinischen Aufführungen als einen wesentlichen Bestandteil des humanistischen Unterrichts betrachtete, ergiebt sich aus den Statuten der Universität Salamanca von 1538, wonach alljährlich am ersten Sonntag nach der Oktave des Frohnleichnamsfests und an den folgenden Sonntagen jedesmal ein Kollegium der Universität eine Komödie des Plautus oder Terenz oder eine Tragikomödie vorstellen sollte; der Regens, der sich dabei am meisten auszeichnete, sollte eine Belohnung von sechs Dukaten bekommen.[3] Aus der nicht

1) Abgedr. in H. Vidae Poemata, Patavii 1731, Bd. II, Anhang S. 160. Üb. d. Verf. vgl. Arisi Cremona literata 2, 139.

2) Zur Bibliographie vgl. Brunet, s. v. Negri.

3) Vgl. A. Vidal y Diaz, Memoria historica de la Universidad de Salamanca. Salamanca 1869, S. 94. „La pascua de Navidad, carnes toliendas, pascua de Resureccion y Pentecostes de un año saldran estudiantes de cada uno de los Colegios a orar y hazer declamationes publicamente. Item de cada Colegio cada año se representara una comedia de Plauto o Terencio o tragicomedia, la primera el primero domingo de las octauas de Corpus xpi y las otras en los domingos siguientes; y el regente que mejor hiziere y rapresentare las dichas comedias o tragedias se le den seis ducados del arca del estudio y sean juezes para dar este premio el retor y maestre escuela.

Digitized by Google

ganz klar abgefafsten Bestimmung scheint hervorzugehen, dafs auch die Professoren lateinische Dramen dichteten, von denen jedoch meines Wissens nichts erhalten ist. An der Universität Alcalá bestanden wohl ähnliche Gebräuche. Dort wirkte Juan Perez (Petrejus) als Professor der Rhetorik, aus seinem Nachlafs wurden 1574 vier lateinische Komödien in Prosa veröffentlicht: Necromanticus, Lena, Decepti und Suppositi, wie schon die Titel verraten, Übersetzungen italienischer Komödien, gröfstenteils nach Ariost. Dies hat auch Petrejus in den unbeholfenen Trimetern des Prologs zum Necromanticus selber zugestanden und mit Berufung auf das Verfahren der römischen Komiker gegenüber ihren griechischen Originalen gerechtfertigt; er hofft indes — mit offenbarer Beziehung auf eine beliebte humanistische Phrase vgl. Martial I, 4 — der Necromant werde die Tadler in Rhinocerosse verwandeln.[1] Aufserdem besitzen wir ein in Alcalá entstandenes allegorisches Festspiel Ate relegata, das den Triumph Minervas über ihre Feindin Ate und ihren Neider Momus schildert. Auch andere Götter des Olymps greifen in die Handlung ein, die offenbar manche Anspielungen auf Streitigkeiten im Schofs der Universität enthält, zum Schlufs wendet sich der Dichter an den jugendlichen Thronfolger Philipp, der bei der Aufführung zugegen war.[2] Wenn ich zum Schlufs noch hinzufüge, dafs in Coimbra 1550 die Studenten in Gegenwart des Königs eine lateinische Tragikomödie Golias aufführten[3],

---

1) Exemplar im Brit. Museum. Die Suppositi befinden sich ohne Namensnennung des Verfassers auch in dem Ms. Bibl. nat. lat. 8762. Sie haben einen Prolog, in welchem Petrejus ähnlich wie vor dem Necromanticus seine Abhängigkeit vom Original bespricht; „ex etruscis bonis latinas non bonas“ vgl. Eun. 8. Die Decepti beruhen auf Piccolomini's Inganni oder, wie Gallardo s. v. meint auf den Engaños des Lope de Rueda, die jedoch nur eine Bearbeitung der Inganni sind. Von „Nineusis, comoedia, de divite epulone“, verf. v. Juan de Valencia in der Zeit Karls V., lateinisch, castilisch und macaronisch (vgl. Ticknor-Julius, 2, 790) ist keine Aufführung bekannt. Eine lateinische Komödie Delphinus, verfafst von einem Katalonier Franciscus Saturris (gedr. 1543), erwähnt Nicolas Antonio s. v.

2) Gleichfalls in der erwähnten Pariser Handschrift; ein angehängtes Trauergedicht Principi serenissimo obitum D. matris lugenti läfst darauf schliefsen, dafs die Aufführung 1539 stattfand.

3) Vgl. Braga, Historia da Universidade de Coimbra (Lisboa 1892) 1, 559. 1548 waren Humanisten wie A. Goveanus und Buchanan von

Digitized by Google

so ist damit alles erschöpft, was mir über das lateinische Drama auf der iberischen Halbinsel in diesem Zeitraum bekannt wurde.

Auch in Frankreich legten die lateinischen Dramatiker keinen grofsen Wert darauf, ihre Erzeugnisse durch den Druck zu verbreiten. Wir wissen durch urkundliche Nachrichten, dafs auf religiösem wie auf wissenschaftlichem Gebiet der Streit zwischen den Anhängern des Alten und des Neuen mitunter eine dramatische Form annahm, doch ist es auch jetzt noch öfters in solchen Fällen zweifelhaft, ob es sich um lateinische oder französische Dramen handelt; wir werden noch sehen, dafs das satirische Spiel gegen den alten Scholastiker Beda, das 1521 im Collège du Plessis aufgeführt wurde, möglicherweise lateinisch war, ebenso die Moralität von der Königin Margareta und ihrem Hofprediger im Kollegium von Navarra 1533. In diesem Fall werden die Stücke sich in einem ähnlichen Stil bewegt haben, wie die Textorschen. Dasselbe gilt wohl für die Komödien, in denen 1543 die „Sophisten" den verhafsten Petrus Ramus verhöhnten und darüber triumphierten, dafs sie endlich ein königliches Verbot gegen dessen philosophische Vorlesungen durchgesetzt hatten.[1] Und noch im Jahre 1560 haben wir in Grevins Vorrede zu seiner Tragödie Cäsar ein Zeugnis dafür, dafs die Universität ihren streng konservativen Standpunkt auch durch Ablehnung der Reformen auf dramaturgischem Gebiet bethätigte. Grevin klagt dort darüber, dafs bei den Aufführungen der Universität, die doch ein Vorbild aller Vollkommenheit in den

---

Bordeaux nach Coimbra berufen worden; es ist jedoch nicht ersichtlich, ob die Aufführung von den klassicistischen „Bordalezes", oder von ihren Gegnern, den mittelalterlich gesinnten „Parisienses", ausging.

1) Vgl. die Erzählung des Omer Talon bei Waddington, Ramus, Paris 1855 S. 54. In dem von Waddington aufserdem citierten Kap. 18 von Ramus' Scholae dialecticae habe ich nur finden können, dafs Ramus über seine Feinde die allgemeine Bemerkung macht „mihi irascuntur et illudunt". Ramus selber war ein Gegner der Schuldramen, wie aus Nancels Vita P. Rami (Paris 1599 S. 15) hervorgeht; auch Nancels Thesen gegen die histrionia (hinter dessen Declamationes, Paris 1600) geben wohl im wesentlichen die Ansichten des Ramus wieder, s. u., ebenso über Ramus und Marabeccus. Über dramatische Spiele gegen die Jesuiten, die 1569 an zwei Pariser Kollegien aufgeführt werden sollten, aber vor der Aufführung verboten wurden, vgl. Massebieau S. 76f. nach Bulaeus 6, 589f.

Digitized by Google

Wissenschaften sein sollte, gegen die Vorschriften des Horaz mitunter eine Mordscene auf der Bühne stattfinde und dafs die Handlung der Stücke mitunter zwei bis drei Monate daure, auch verlege man dort gar keine Sorgfalt auf eine prächtige und würdige Ausstattung des Schauplatzes. Wie lange diese Zustände noch anhielten, ergiebt sich auch aus den dramatischen Festspielen in Hexametern, mit denen das Kollegium von Navarra im September 1572 in Anwesenheit Katharinas von Medici und verschiedener geistlicher und weltlicher Grofswürdenträger die Ereignisse der Bartholomäusnacht feierte.[1]

Ähnlich stand es wohl auch mit der lateinischen Komödie in anderen Städten, z. B. in Bordeaux, wo bei der Gründung des berühmten Collège de Guienne 1533 die Anfertigung von „oraisons, harangues, dialogues et comédies“ ausdrücklich von den Professoren verlangt wurde. In der Zeit von c. 1540—45 herrschte unter dem Einflufs des Schotten Buchanan auf diesem Theater die klassische Tragödie, dann kam offenbar wieder der frühere Stil zur Herrschaft. Doch ist es auch hier nicht immer ersichtlich, in welcher Sprache die Komödien verfafst waren, die wegen satirischer Ausfälle Anlafs zu Beschwerden gaben und deshalb urkundlich erwähnt werden. So wurden 1558 nach der Berufung des Professors Mongelos in einer dramatischen Satire die Mitglieder des Magistrats verspottet, die gegen die Berufung Mongelos gewesen waren. Bald darauf erfolgte eine Verordnung, dafs nur lateinisch gespielt werden dürfe, mit der sonderbaren Begründung, weil eine Epidemie in der Gegend herrsche; man fürchtete also bei französischen Stücken eine zu grofse Menschenansammlung. 1560 wiederum wurden drei Stücke des Regens der Primani, Jean de Niset aufgeführt, zwei französische, von denen noch die Rede sein wird und ein lateinisches, das sich offenbar auf die politische Lage vor dem Ausbruch des grofsen Bürgerkriegs bezog: Regnorum integritas concordia retinetur, nach dem aktenmäfsig überlieferten Personenverzeichnis zu urteilen, ein Gemisch von Motiven der

1) Den merkwürdigen Bericht des Tirolers Geizkofler, der bei diesen Vorstellungen zugegen war, werde ich demnächst an einem andern Ort veröffentlichen.

Digitized by Google

Moralität und der lateinischen Komödie: Pax, Miles, Mercator, Sano Senex, Gecta serveux, Galla meretrix, Soforna ancilla u. s. w.[1]

Indes zeigen die handschriftlich erhaltenen lateinischen Universitätsdramen aus der Zeit etwa nach 1530 doch in ihrem äufseren Aufbau und im Versmafs den Einflufs des Plautus und Terenz.[2] Es sind meist Komödien, deren Schauplatz auf französischem Boden liegt und in denen mehr oder weniger der Zusammenhang mit den mittelalterlichen Formen hervortritt. Dies gilt auch von der Komödie, die Johannes Calmus 1554 im Druck erscheinen liefs. Er hatte damals nach seinem eigenen Bericht schon mehrere Komödien ad imitationem veterum gedichtet, die er im Falle des Erfolgs seiner Publikation gleichfalls drucken lassen wollte; doch trat diese Voraussetzung nicht ein, der vernünftige Brauch, solche Dinge im Manuskript zu belassen, blieb herrschend. Calmus meint im Prolog, es sei für den Komödiendichter schwer, etwas Neues vorzubringen, weil es dann immer Leute gebe, die sich getroffen fühlten, ein neuer Beweis, dafs die alte Lust an persönlichen Seitenhieben immer noch fortdauerte. Im Druck erschien aufserdem vor 1570 nur noch ein allegorisches Drama des Schulmeisters Frachaeus über die Leiden seines Standes (1550) und eine Comoedia sacra Salomon von Evrardus aus Armentières in den französischen Niederlanden (1564), die sich in dem damals schon reich entwickelten neuen niederländisch-deutschen Stil der lateinischen geistlichen Komödie bewegt. Die Tragödien klassischen Stils, mit denen Buchanan dem in Frankreich herrschenden allegorischen Geschmack entgegenwirken wollte, sowie die in ähnlichem Stil gehaltenen Tragödien des Muretus, Roilletus u. a. sollen in anderem Zusammenhang besprochen werden. Im

1) Die Namen stehen hier in der entstellten Form wie im Aktenstück. Vgl. Gaullieur S. 253ff.: Archives hist. de la Gironde 3, 465.

2) Von den Stücken des Jean Gallery, der nach La Croix du Maine Bibl. 1, 503 unter Franz I. Vorsteher des Collège de Justice in Paris war und „plusieurs tragédies et comédies, tant en Latin qu'en François“ dichtete, hat sich nichts mehr erhalten, doch hat er möglicherweise eins oder das andere der anonym überlieferten Stücke, wie Advocatus oder Marabaeus verfafst.

Digitized by Google

allgemeinen haben jedoch die Vorkämpfer des klassischen Stils, die sich seit der Mitte des Jahrhunderts um Ronsard scharten, auf dem Gebiet des Dramas wie auf anderen Gebieten die Muttersprache vorgezogen. Eine Ausnahme macht nur der in neuester Zeit ans Licht gezogene Wunderknabe Gaston Griaeus[1], der als Schüler des Collegium Becodianum in Paris ca. 1566 bis 1568 drei lateinische und zwei griechische Tragödien, sowie eine lateinische und eine griechische Komödie (Philargyria und *Ο'ρανία*) dichtete. In den Komödien zeigt sich schon der italienische Einflufs, doch ist der Schauplatz nach Frankreich verlegt und im Prolog zur Philargyria hat der jugendliche Heifssporn gegenüber der alten französischen Farce einen ähnlichen herausfordernden Ton angeschlagen wie die Dichter der Plejade, auf die er sich auch beruft; charakteristisch ist es jedoch, dafs er meint, man könne ihm vielleicht vorwerfen, dafs er als Franzose nicht französisch gedichtet habe.

Auch vom lateinischen Drama der Engländer hat sich aus dieser Zeit nicht viel erhalten. Wir hören davon, dafs Heinrich VIII. seine gelehrten Neigungen auch dadurch bethätigte, dafs er wiederholt in seinem Schlofs zu Greenwich lateinische Stücke aufführen liefs, so 1520 zur Unterhaltung einiger französischer Herren eine „treffliche Komödie des Plautus“[2]; dann spielte dort Rightwise, der Vorsteher der St. Paulsschule in London mit seinen Knaben 1527 eine „Tragödie von Dido aus dem Virgil“ und 1528 eine antilutherische Moralität, über die sich merkwürdige Nachrichten erhalten haben (s. u.). Ebenso wurden an der altberühmten Schule zu Eton alljährlich lateinische und manchmal auch englische Stücke aufgeführt[3] und Ralph Radcliffe, von 1546—59 Vorsteher der Schule in dem aufgehobenen Kloster Hitchin, liefs dort in einem besonderen Saal ein „theatrum longe pulcherrimum“ errichten. Bale, dem wir diese Nachricht verdanken, zählt die Titel von

---

1) Vgl. Bolte Nr. 28, wo Inhaltsangaben und ein Abdruck des Prologs der Philargyria zu finden.

2) Vgl. Ten Brink 2, 486.

3) S. Buch X (Udall). Über die älteste beglaubigte Nachricht von Aufführungen in Eton (1525) vgl. Lyte, History of Eton College, London 1875 S. 115, danach ein Verzeichnis der Spielkostüme in „Etoniana“ S. 214.

Digitized by Google

zehn „zugleich angenehmen und ehrbaren Schauspielen“ auf, die er im Manuskript bei Radcliffe sah und die er, wiewohl vergeblich, zum Druck zu befördern riet. Darunter waren sechs biblische: Hiob, Susanna, der arme Lazarus, Judith, Jonas, Sodom, ferner Dramatisierungen von zwei Novellen Boccaccios, die bei den Humanisten besonders beliebt waren, zwei Beispiele des krassesten Edelmutes aus dem letzten Tag des Dekameron: Griselda und Titus und Gisippus, und ein ebensolches aus Chaucer, die Geschichte des Meliboeus, während in dem Spiel vom Märtyrer Hus Radcliffe sich ohne Zweifel nach der Art seines Freundes Bale in scharfer Polemik erging. Auch in Oxford und Cambridge herrschte in Bezug auf das Druckenlassen solcher Werke eine löbliche Zurückhaltung, es sind uns dort vor 1540 nur die Titel von verloren gegangenen Spielen überliefert.[1]

Inzwischen veröffentlichte der Grammatiker Palsgrave den Acolastus mit einer englischen Paraphrase[2], nicht nur weil er ein Blumenstraufs aus den wohlriechendsten Blüten der lateinischen Schriftsteller sei, sondern auch, weil durch dieses Werk eines lebenden Verfassers die englische Jugend zu edlem Wetteifer angeregt werden könne, denn die deutsche Sprache sei von allen am weitesten von der exakten Latinität entfernt und wenn ein Holländer, der so viele hundert Jahre, nachdem das Lateinische durch die barbarischen Goten, Vandalen und Longobarden aufs äufserste verderbt worden sei, doch noch ein so feines Werk zu schreiben im stande sei, so müsse das aufmunternd wirken. Möglicherweise hat schon Radcliffe sich an dieses Muster gehalten. Der erste, der ein lateinisches biblisches Drama im Druck erscheinen liefs, war jedoch ein junger Oxforder Fellow Nicholas Grimald, der sich später an der berühmten Demonstration der englischen Renaissancelyrik (Tottels

1) Thomas Arthur in Cambridge (†1532) verfafste zwei Spiele „Microcosmus“ und „Mundus plumbeus“; die Nachricht, dafs die Handschriften sich noch dort in St. Johns College befinden, ist irrig, vgl. Jahrb. d. deutschen Shakespeare-Gesellsch. 34, 257. John Hoker in Oxford schrieb 1535 einen Piscator. Vgl. Herford S. 107.

2) J. Palsgravi Ecphrasis Anglica in comoediam Acolasti etc. London 1540 (Brit. Mus.).

Digitized by Google

Miscellany 1557) in hervorragender Weise beteiligte. In der Widmung zu seinem Christus redivivus, der 1543 im Merton-College aufgeführt wurde, belehrt er uns, er habe sich von Freunden überreden lassen, trotz seiner zwanzig Jahre seine tragica comoedia zu veröffentlichen und das horazische „nonum prematur in annum" nicht zu genau zu nehmen. Ebenso veröffentlichte er 1548 seinen Archipropheta (Johannes der Täufer), aber bezeichnenderweise beide Stücke nicht in England, sondern in Köln bei Gymnicus, einem der eifrigsten Verleger von biblischen Dramen der niederländisch-deutschen Manier. Möglich wäre es auch, dafs die Oxforder Schulkomödie Bellum grammaticale, eine Darstellung des lustigen Streits zwischen Nomen und Verbum noch in diesen Zeitraum zurückreicht; gedruckt wurde sie allerdings erst 1635.[1] In Cambridge wurde das Drama vor allem im Kreise des Graecisten Cheke und des Pädagogen Asham gepflegt, doch fühlten sich diese gelehrten und angesehenen Männer mehr zu der strengeren Form der Tragödie hingezogen. In den Annalen der altehrwürdigen Universität wird dieser Kreis auch deshalb viel genannt, weil er zwei Tendenzen — freilich von sehr ungleicher Wichtigkeit — verfocht und gegen den Kanzler Gardiner zu behaupten suchte, die Einführung des Etacsmus in der griechischen Aussprache und die Einführung der Reformation, und beide Tendenzen fanden auch dramatischen Ausdruck: durch eine Aufführung von Aristophanes Plutus mit der neuen Aussprache (1535) und durch eine Aufführung von Naogeorgs Pammachius (1545), an die sich eine Disziplinaruntersuchung anschlofs.[2] Andere englische Lateindramatiker waren im Ausland thätig. Einer der

---

1) Bibliographie und Inhaltsangabe im Jahrb. d. deutschen Shakespeare-Gesellsch. 34, 272ff.

2) Vgl. Mullinger, The university of Cambridge u.s.w. Cambridge 1884 S. 73, 75; eine ebenda erwähnte Bestimmung des Queens College von 1545, wonach die Studenten zur Mitwirkung bei den Komödien und Tragödien verpflichtet waren, bezieht sich wahrscheinlich gleichfalls auf lateinische Aufführungen — Von einer handschriftlich erhaltenen Bearbeitung von Birks Salomo, die 1565/66 vor Elisabeth aufgeführt wurde, ist der Ort der Aufführung nicht bekannt, vgl. Jahrb. d. d. Shakespeare-Ges. 34, 224. — Über ein von Collier erwähntes angebliches Fragment eines lateinischen Dramas vgl. Herford

Digitized by Google

einflufsreichsten Vorkämpfer der Reformation, John Foxe, der Verfasser des Märtyrerbuchs, der vor der Protestantenverfolgung zur Zeit der Königin Maria aufs Festland floh, veröffentlichte in Basel, wo er als Korrektor bei Oporinus sein Leben fristete, das apokalyptische Drama Christus triumphans, worin er in Naogeorgs Art in grofsen Zügen ein weltgeschichtliches Bild im protestantisch-polemischen Geist entwerfen will. Und zur Zeit der Königin Elisabeth finden wir in Deutschland den englischen Katholiken Edmund Campion, der als Mitglied der Gesellschaft Jesu seinen glühenden Glaubenseifer auch in dramatischer Form bethätigte und uns noch als einer von den Begründern der Jesuitenbühne begegnen wird. In England selber wurde gleichzeitig mit dem Aufschwung des nationalen Dramas auch das lateinische Drama an den Universitäten mit erneutem Eifer gepflegt, wir sehen jetzt ebenso wie dies früher schon in Spanien und Frankreich der Fall war, auch das neue italienische Lustspiel auf das lateinische Schultheater hinüberwirken, und auf diese Art entstanden höchst belustigende Werke wie z. B. der Paedantius des Cambridger Magisters Forcett. Der älteste bekannte Versuch dieser Art, die Byrsa Basilica eines gewissen J. Rickets, aus Anlafs der Eröffnung der Londoner Börse (1570) verfafst, scheint freilich ein ganz talentloses und verworrenes Machwerk, in welchem höchstens etwa einige Beziehungen auf das Londoner Geschäftsleben für den Kulturhistoriker interessant sein mögen.[1]

Auch noch aus anderen Ländern haben sich Nachrichten von Aufführungen lateinischer Komödien erhalten. So aus Dänemark, wo 1521 Christoph Ravensberg an der Universität Kopenhagen eine selbstgedichtete Komödie aufführen liefs; wir kennen sie allerdings blofs durch ein Lobgedicht des Professors Matthias Gabler, aus dessen überschwänglichen Lobphrasen und Ausfällen gegen die Zoili sich über den Inhalt nichts ergiebt.

S. 33. Wenn Medwalls Moralität Nature wirklich ins Lateinische übersetzt wurde, so wäre das ein vereinzelt dastehender Fall. Nachrichten über diese Übersetzung scheinen sich nach dem Dictionary of Nat. Biogr. in dem mir augenblicklich nicht zugänglichen Catalogus Bales zu befinden.

1) Ausführliche Inhaltsangabe mit Proben nach der Handschrift im Jahrb. d. d. Shakespeare-Gesellsch. 34, 281 ff.

Digitized by Google

Was sonst noch von Notizen über Schulaufführungen vorhanden ist, scheint darauf hinzuweisen, dafs in Dänemark in diesem Zeitraum die niederländischen und deutschen Spiele das Repertoire beherrschten. Das nämliche scheint aus den spärlichen Berichten über Aufführungen in Böhmen und Polen hervorzugehen.[1] In Krakau, wo wir die Komödien des Terenz schon 1449 als Gegenstand von Universitätsvorlesungen erwähnt finden, wurde während des Faschings 1522 von Zöglingen der Jerusalemer Burse Lochers Judicium Paridis auf dem Schlofs vor König Sigmund I. und seinem Hof aufgeführt und bald darauf neu gedruckt, von einem anderen angeblich dort im Jahre 1516 gedruckten Drama „Ulyssis prudentia in adversis" ist kein Exemplar mehr nachweisbar.

* * *

Wenn wir uns nun zu den Hauptgebieten des neulateinischen Dramas, zu Deutschland und den Niederlanden wenden, so ergiebt sich, dafs dort jetzt nicht mehr die Universitäten, sondern die Partikularschulen in erster Linie für diese Kunstübung in Betracht kommen. Ohne Zweifel steht das mit der starken Betonung des Terenzstudiums an diesen Anstalten in Zusammenhang. So begegnet uns Terenz, um aus den zahlreichen neuen Schulordnungen dieser Zeit nur ein paar Fälle herauszugreifen, in Memmingen, Ulm, Nördlingen[2]; wenn in letzterer Stadt 1521 darauf hingewiesen wird, die Schüler sollten aus dem Terenz „nit allein die Worte, sondern auch den Sinn und die Sitten der Menschen" kennen lernen, so zeigt sich an diesem charakteristischen Beispiel, dafs man immer noch wie in der Karolingerzeit den Nutzen des Terenz einerseits in der Proprietas des Ausdrucks, andererseits in der praktischen Lebensweisheit erblickte. Vor allem aber hat Erasmus dazu beige-

1) Litteratur über Dänemark bei S. Birket Smith, Studier etc.; anden Raekke Kopenh. 1896 S. 62ff., über Böhmen bei Menčik, Přispevky k dějinam českeho divadla Prag 1895 S. 49ff.; über Polen vgl. Lopacinski in den Prace filologiczne 5, 455ff., Wiszniewski, Historya literatury polskiej (1845) 7, 226ff. Die dort besprochene und analysierte Komödie „Academia Cracoviensis" wurde nicht 1537, sondern 1637 aufgeführt.

2) Vgl. Joh. Müller, Schulordnungen S. 218.

Digitized by Google

tragen, im Unterricht die Stellung des Dichters zu befestigen, dem er sich in so mancher Hinsicht geistig verwandt fühlen mufste. Mehrmals hat er in der üblichen Weise den moralischen wie stilistischen Nutzen der Terenzlektüre hervorgehoben und hat durch sein Kennerurteil das Ansehen des Terenz als des besten Lehrers der lateinischen Umgangssprache befestigt; als solcher trat Terenz neben Cicero, dem Lehrer des rhetorischen, und Virgil, dem Lehrer des poetischen Stils immer mehr in den Vordergrund. Der Satz des gefeierten Humanisten „sine Terentio nemo unquam evasit Latinus“ drückt die herrschende Meinung aus, und sein Wortspiel von dem Dichter, der Terentius heifse, weil er immer „in manibus terendus“ sei, ein Wortspiel, das uns heute doch etwas dürftig vorkommt, wurde als geistreiches Bonmot oftmals wiederholt. Auch hat er in der vielerörterten Streitfrage über den dichterischen Wert der beiden römischen Komiker sein kritisches Machtwort für Terenz eingelegt[1] und damit auch das Seinige dazu beigetragen, dafs Plautus in den Hintergrund gedrängt wurde. Immerhin ist Plautus in den Schulordnungen dieses Zeitraumes nicht gänzlich unvertreten, und auch bei den Einzelausgaben sittlich weniger anstöfsiger Stücke ist offenbar auf die Schuljugend Rücksicht genommen.[2]

Auch Melanchthon, in so mancher Hinsicht dem feinen, behutsamen Erasmus geistig verwandt, war ein Terentianer vom reinsten Wasser. Seit der Ausgabe des Terenz, die er 1516 als 19jähriger Jüngling in Tübingen erscheinen liefs, hat er sein ganzes Leben hindurch als Schriftsteller wie als akademischer Lehrer seine Sorgfalt zugewendet und den sprachlichen wie den sittlichen Nutzen in unendlichen Variationen hervorgehoben; vor allem aber hat er durch die zahlreichen von ihm verfafsten

---

1) Vgl. zu dem Obigen Erasmi opera ed. Lugd. I 521 D, III 1843 D, 1886, sowie die Widmung vor seiner Terenzausgabe. Weiteres zum Streit über Plautus und Terenz s. u. Buch II.

1) So u. a. bei Werlers Ausgabe der Captivi Leipz. 1512, wo Plautus selber in einem Epigramm den Leser anredend vorgeführt wird und auf den sittlichen Charakter des Stückes hinweist. Gebwiler in seiner Auswahl von fünf Stücken (Strafsb. 1514) wendet sich an die litteraria pubes; er stellt sich dem in Deutschland herrschenden Urteil entgegen, bezeichnet Terenz als „simia Plautina“ und meint, er habe seinen besten Witz von Plautus erborgt.

Digitized by Google

oder inspirierten Schulordnungen und Visitationspläne für das eingehendste Terenzstudium an den deutschen Schulen Sorge getragen[1] und namentlich auch darauf gedrungen, daſs Terenz durch reichliches Auswendiglernen der ganzen heranwachsenden Generation in Saft und Blut überging. Die Überzeugung von der Superiorität des Terenz hat sich mehr und mehr festgesetzt, in dieser Hinsicht haben Erasmus und Melanchthon über den Geist des derben und kräftigen Zeitalters gesiegt. Gottsched konstatierte später diesen Sachverhalt mit freudiger Verwunderung, es zeige sich hier sonder Zweifel „der gute Geschmack unserer Vorfahren, die sich eher in die wahren Schönheiten der feinsten Schaubühne, als in das possierliche Wesen der plautinischen Stücke haben verlieben können".[2] Sittliche Bedenken waren hinsichtlich der Terenzlektüre auch für Melanchthon nicht vorhanden; er weist bei allen Komödien auf den moralischen Nutzen hin, selbst bei dem Eunuchus, wo die Jugend wie in einem Spiegel den Wahnsinn derartiger Liebhaber erkennen und auſserdem lernen könne, daſs der Zufall oft mehr vermöge als die Vernunft.[3] Um die Stellen, wo die latente Unsittlichkeit des feinen Komikers klarer hervortritt, suchte man, so gut es ging, herumzukommen. Bei den Worten des Micio

Non est flagitium adulescentem, crede mihi,
Scortari nec potare

war das freilich nicht ganz leicht, man half sich mit der Annahme, die Worte seien nicht ernst gemeint.[4] Auch Luther, der in seiner Beurteilung des Terenz durchaus auf dem Standpunkt Melanchthons stand, der sich den Sentenzenreichtum der Komödien ganz zu eigen gemacht hatte[5] und sie für ein treffliches Mittel hielt, die Jugend von „ehelosem Stand, Cölibat

---

1) Belege u. a. bei Holstein S. 34ff.; vgl. auch Corp. Ref. 26, 92.

2) Nötiger Vorrat 1, 37; vgl. Reinhardstöttner, Plautus S. 26.

3) Offenbar ist es ganz in Melanchthons Sinne, wenn sein Schüler Riccius in seinem Terenzkommentar von der Lektüre der Komödien sagt: Maximam vim habet ad moderandos animorum impetus.

4) So Gregorius Wagner, Professor in Frankfurt a. O. in seinem Briefe vor der Terenzausgabe des Willichius (Köln 1567 S. 27).

5) Vgl. die Nachweise bei O. Schmidt, Luthers Bekanntschaft mit den alten Klassikern. Leipz. 1883 S. 23f.

Digitized by Google

und Hurerei" abzuhalten, Luther konnte gleichfalls diesen Spruch nicht billigen, doch werde die Schuld des Heiden durch die Erwägung gemildert, dafs es traurigerweise im Christentum Pfaffen gebe, die seinem Spruche nachlebten. Und ein Pädagog von der Bedeutung Sturms sagt sogar zum Ruhm des Terenz „usque adeo a spurcis jocis abstinuit, ut bonas introduxerit meretriculas".[1] Mit weit mehr Ernst und Umsicht wird die Frage in der trefflich ausgearbeiteten Württembergischen Schulordnung von 1559 erörtert, dort wird genau vorgeschrieben, wie der Lehrer die sittlichen Gefahren bei der Lektüre vermeiden solle.[2]

Für uns ist es vor allem von Wichtigkeit, dafs man in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts immer häufiger Terenzaufführungen in den Schulen veranstaltete. Die erste Schulordnung, die Terenzaufführungen vorschreibt, ist, soviel ich weifs, die Zwickauer von 1523, doch handelt es sich hier durchaus nicht um festliche Veranstaltungen, sondern um zweimal wöchentlich wiederkehrende Übungen, das eine Mal zur Stärkung des Gedächtnisses und zur Vervollkommnung in der Aussprache, das andere Mal zur Übung in der Geschicklichkeit des Leibes.[3] An andern Orten liefs man zu demselben Zweck Kolloquien des Erasmus oder sonstige undramatische Dialoge von den Schülern darstellen.[4]

1) Luther, Opera exegetica I, 210f., Sturm in der Vorrede zu Plauti comoediae sex. Argentorati 1566.

2) Im Auszug mitgeteilt bei Raumer 1, 279, vollständig nach der im wesentlichen damit übereinstimmenden braunschweigischen Kirchenordnung von 1569 bei Koldewey, Gesch. d. Schulwesens im Herzogtum Braunschw. Wolfenb. 1891 S. 64. Über eine Aufforderung, den Terenz keusch zu lesen (Ingolstadt 1522) vgl. Prantl, Gesch. d. Univ. München 1, 208f. Ähnliche Mahnungen begegnen uns häufiger. Über den Vorwurf „multa Terentius de amoribus, pauca de moribus" vgl. u. a. den Kommentar des Barlandus. — Geldenhauer, Institutio scholae christianae Frankf. 1534 (Augsburg) erklärt sich gegen die Lektüre des Terenz und anderer Heiden auf die Gefahr hin, die Semipagani könnten seinen Ansichten vorwerfen, dafs sie „novum Monachismum redolent".

3) Vgl. Weller, Altes aus allen Teilen der Geschichte II (Chemnitz 1766), S. 683.

4) Vgl. die ergötzliche Schilderung Felix Platters (ed. Boos, S. 150), wie er bei einem Gastmahl im Frobenschen Hause in einer Virgilschen

Digitized by Google

Melanchthon selber wufste den Terenzaufführungen, die er in seiner Schola privata veranstaltete, in bescheidenen Grenzen einen festlichen und dabei liebenswürdig heiteren Charakter zu verleihen, der auch in den Prologen schön zur Geltung kommt, die er bei dieser Gelegenheit zum Eunuchus, zur Andria, zum Phormio und aufserdem zum Miles gloriosus dichtete. Dabei macht er doch auch wie Terenz von dem Rechte Gebrauch, im Prolog den Gegnern einen Seitenhieb zu versetzen. Einmal wendet er sich gegen die Sittenrichter Qui quod reprehendunt in theatro ludunt domi, ein andresmal führt er zur Entschuldigung der Darsteller an, das bisherige Treiben der Theologen mit ihren feierlichen akademischen Akten und Titeln habe ja auch etwas Komödiantenhaftes an sich gehabt. Die Wiedererweckung der scenischen Scherze nach einer langen Zeit der Barbarei hebt er mit freudiger Genugthuung hervor. Aus dem Phormioprolog ergiebt sich auch, dafs die Darsteller entsprechend verkleidet waren; sonst bleiben wir über die scenische Darstellung im unklaren. Auch Luther begünstigte solche Aufführungen; es hat sich ein heiterer Brief vom 17. Februar 1525 erhalten, in welchem er Spalatin zu einer Komödienaufführung der heranwachsenden Rhetoren und Poeten einladet und ihn zugleich bittet, ein Wildpret zum darauf folgenden Schmause mitzubringen.

Je weiter wir nun in der Zeit vorwärts schreiten, um so mehr finden wir bei den Schulaufführungen den festlichen Charakter betont, die Aufführungen finden einmal oder zweimal im Jahre statt, Eltern und Behörden werden dazu eingeladen[1], und so konnte das Schultheater um so eher neben den bereits erwähnten Vorzügen noch einen weiteren im Gefolge haben, der immer öfter hervorgehoben wird, dafs nämlich die Schüler sich

Ekloge als Schäfer mit einer Sackpfeife auftreten wollte. — Der Humanist Micyllus (vgl. Classen, S. 14) führte seinen Namen von dem Lucianischen Schuster, den er bei einer Dialog-Aufführung in Erfurt dargestellt hatte. Über Aufführungen der Colloquia des Erasmus vgl. die Hamburger Schulordnung von 1529 bei Vormbaum 1, 19.

1) Prologe mit Komplimenten für die Behörden verfafsten u. a. Camerarius (zur Aulularia, vor Riccius Ausg. 1569) und Micyllus (Deliciae poetarum Germanorum 4, 813f.).

Digitized by Google

an ein freies und offenes Auftreten vor einer gröfseren Menschenmenge gewöhnen.[1] Denn bei den Lateinaufführungen blieb der Nutzen für die Schüler doch die Hauptsache. „Scholastici non agunt proter spectatores, sed propter se ipsos“ sagt Placotomus und mit ähnlichen Erwägungen rechtfertigt Colinus in Prag 1558 die unreifen Knaben, die den Kothurn angelegt hatten, um eine Tragödie von Hiob zu spielen. Öfters werden auch die Zuschauer um Nachsicht mit den Darstellern gebeten; im Prolog vor dem Christus triumphans von Foxe heifst es: wir sind keine Roscii und hoffen, ihr werdet keine Momi sein; Ziegler vor seinem Ophiletes sagt, man solle doch die armen Jungen nicht auslachen wie dies öfters geschehe.[2] Auch hören wir mancherlei von dem täppischen Benehmen einzelner jugendlicher Darsteller, z. B. bei einer Phormio-Aufführung, über die Felix Platter S. 146 berichtet oder bei einer Aufführung in Melun, wo der Darsteller des heiligen Bartholomaeus beim Anblick des Henkers mit dem Messer ein improvisiertes Angstgeheul ausstiefs.[3] Dafs die besten Schüler durchaus nicht immer die besten Schauspieler seien, mufs auch Placotomus gestehen und aus diesem Umstand ergaben sich gewifs manche Schwierigkeiten bei der Rollenbesetzung; übrigens scheint man es für anständig gehalten zu haben, dafs die Schüler sich bei Interpretation ihrer Rollen einer gewissen Zurückhaltung befleifsigten und sich nicht wie Komödianten ins Zeug legten.[4] Wenn jedoch Knaust verlangt, man müsse den Schülern vorher den lateinischen Text genau erklären „ne psittaci more verba parum

---

1) Zu den frühesten Vertretern dieser Ansicht gehört Brunfels, Catechesis puerorum Frankf. 1529, Bl. 97. In der Disciplina et Doctrina Gymnasii Gorlicensis 1566 F3b wird als ein weiterer Vorzug der Schulkomödien hervorgehoben, dafs viele, die sonst nicht zum Lernen gebracht werden könnten, solo gestu et voce personarum in comoediis agendis capiuntur atque plus ex una actione, quam multis saepe praelectionibus observant.

2) Ähnliche Mahnungen in Zieglers Prolog zu den Regales nuptiae und in Schöppers Prolog zur Ovis perdita. Über Placotomus vgl. Buch VIII.

3) Über letztere, nicht völlig beglaubigte Anekdote vgl. die Rabelais-Übersetzung von Regis IIi, 165.

4) So sagt z. B. Petrejus im Prolog zu seinen Suppositi, die Darsteller sollten „pronunciationem emendatam et expressam moderatis gestibus“ zeigen.

Digitized by Google

intellecta referant", so spricht er damit wohl eine allgemein anerkannte Forderung aus.[1]

Die Sitte der Schulaufführungen war indes noch nicht lange eingebürgert, als man begann, neben den alten lateinischen Komödien auch Komödien aus der heiligen Geschichte von zeitgenössischen Dichtern darzustellen. Schon 1537 haben wir in Hamburg ein Beispiel, dafs in der Schulordnung Aufführungen von Stücken alter und neuer Dichter ausdrücklich zugelassen werden. In Strafsburg mufste Sturm 1566 (s. o. S. 91) sich und seine Kollegen verteidigen, weil sie immer blofs terenzische Komödien aufführen liefsen; sie wollten keine neuen Stücke von auswärtigen Lehrern geben, hofften übrigens, sich auch einmal mit etwas Selbstverfafstem zeigen zu können. Und Colinus sah sich 1549 bei einer Aufführung von Plautus Miles gloriosus in Prag veranlafst, im Prolog den Vorwurf zu widerlegen, dafs anstatt einer frommen christlichen eine alte heidnische Komödie dargestellt werde, er rechtfertigt sich mit der Erwägung, dafs man hier an der Quelle mehr für die Eleganz des sprachlichen Ausdrucks gewinnen könne.

Wenn wir auch im allgemeinen nur wenig von sittlichen und religiösen Bedenken gegen die Aufführungen hören, so liefsen es sich doch die Verfasser religiöser Dramen nicht nehmen, in ihren Prologen und Widmungsschreiben den heiligen Stoff als einen besonderen Vorzug zu betonen; die Versicherung, dafs keine Kuppler, Dirnen, leichtfertige Jünglinge und dergleichen vorgeführt werden sollen, sondern fromme und erbauliche Begebenheiten kehrt hier bis zum Überdrufs wieder. Mitunter betonen die Verfasser stolz ihr Christentum, Heinrich Pantaleon meint, wie Solon den Göttern dafür dankte, dafs er Mensch und Athener war, so freue er sich, Christ und Basler zu sein. Dagegen lassen die humanistischen Dichter meist den Umstand unerwähnt, dafs sie hinsichtlich der Stoffwahl auf die mittelalterliche Kunstübung zurückgreifen.[2] Allerdings verhielten sich auch die humanistischen Dichter den heiligen Stoffen

1) Judicium D. Henrici Knaustii etc. S. 14 (hinter dessen Dido 1566).

2) Ziegler beruft sich einmal auf die Passionsspiele, Stymmel (vor dem Isaak) auf Gregor von Nazianz; dort auch eine ähnliche Phrase wie die oben erwähnte des Pantaleon.

Digitized by Google

gegenüber ganz anders als ihre Vorgänger. Die Aufführungen waren von den kirchlichen Festen losgelöst, somit war man an keine bestimmten Ereignisse aus der heiligen Geschichte gebunden, man konnte aus dem weiten Gebiet der biblischen Geschichte alten und neuen Testaments, die jetzt mit verdoppeltem Eifer studiert wurde, die Stoffe beliebig auswählen, ohne auf etwas andres als auf das dramatische Interesse der Begebenheit Rücksicht zu nehmen. Den lehrhaften Zweck, der im Mittelalter eine so bedeutsame Rolle spielte, haben die humanistischen Dichter natürlich gleichfalls im Auge behalten. Im Mittelalter stand jedoch die historisch-dogmatische Belehrung im Vordergrund, der Hinweis darauf, welche Bedeutung der dargestellten Begebenheit in dem grofsen Gesamtbild der kirchlichen Weltanschauung zukomme und welcher mystische Sinn sich hinter den Thatsachen verberge. Dergleichen kommt auch im neulateinischen Schuldrama vor, nicht nur katholische Dichter, wie Schöpper im Abraham und der Monomachia, Pape im Samariter betonen den „Sensus mysticus“, auch der Protestant Diether läfst sich in seinem Joseph den Hinweis auf die Praefiguration nicht entgehn. Der moralische Nutzen ist jedoch fast immer mit der aufdringlichsten Deutlichkeit in den Vordergrund gerückt, auch aus gewagten Situationen suchen ihn die Dichter zu deducieren.

Aber der Hauptunterschied gegenüber den religiösen Dramen des Mittelalters besteht in der klassischen Kunstform, die hier auf die Mysterienstoffe ebenso angewandt ist, wie sie Reuchlin für die Farce angewandt hatte. Der Stoff wird in fünf Akte eingeteilt, am Schlufs jedes Aktes, gewöhnlich auch des letzten, steht ein Chor, der in den meisten Fällen in den eigentlichen Verlauf der Handlung nicht eingreift. Nur selten versuchen es die Dichter, einen engeren Zusammenhang herzustellen, so wird in Macropedius Lazarus am Schlufs des ersten Akts von den Bettlern, die der hartherzige Reiche zurückgestofsen hat, ein frommer Psalm angestimmt und am Ende des Exodus des Laurimanus ertönt im Anschlufs an den biblischen Text ein Danklied der geretteten Israeliten. Gewöhnlich knüpft der Chorgesang in den ersten Zeilen an die dargestellte Handlung an, um sich dann in allgemeinen moralischen Be-

Digitized by Google

trachtungen zu ergehen, ohne den lyrischen Schwung der griechischen und ohne den Bombast der Senecaschen Chöre, meist etwas trocken und dürftig und dementsprechend auch nicht in volltönenden und kunstreich verschlungenen Strophengebäuden, sondern in Dimetern, Asklepiadeen oder phalaecischen Zeilen und wenn es hoch kommt in Sapphischen oder alkaeischen Strophen. Diese Chöre, die zum Teil mit den entsprechenden Noten überliefert sind, haben im wesentlichen den Charakter einer Zwischenaktsmusik[1], die natürlich den unlateinischen Zuschauern besonders willkommen sein mufste. Doch wurden sie nicht als unerläfslicher Bestandteil einer Komödie betrachtet; im Acolastus z. B. fehlen sie. Im Dialog ist der Senar vorherrschend, je nach der verschiedenen Begabung und Sorgfalt der Dichter mit einem sehr verschiedenem Grade von Kunstfertigkeit gebaut. Wir stofsen bei den meisten auf weitgehende Licenzen, manche scheuen auch nicht davor zurück, ein Wort in der Art auseinander zu reifsen, dafs der eine Teil ans Ende der einen, der andere an den Beginn der folgenden Verszeile zu stehen kommt.[2] Zu den besseren Verskünstlern gehört Sapidus, der uns selber seine Enthaltsamkeit „a nimis licentiosa libertate“ anpreist. Andere entschuldigen sich in Vorworten oder Nachworten wegen der untergelaufenen Licenzen. So bittet Schöpper in seiner Voluptatis pugna den Leser um Verzeihung, dafs öfters anstatt der Jamben und Spondeen Pyrrichien und Trochaeen stehn. Naogeorgus sagt in der Vorrede zu seinem Jeremias, er habe sich früher nach dem Muster des Plautus und anderer manche Freiheiten erlaubt, aber die Ausstellungen der hämischen Kritiker hätten ihn veranlafst, diesmal strengere Verse zu bauen, dem dadurch entstandenen Zwange möge es

1) Laurimanus in der Vorrede zu seiner Esther meint, die tibiae seien als Ersatz für den fehlenden Chor eingeführt worden; „quid vetat igitur, cum tibiarum ratio nobis minime constet, ut chorum revocemus“. Eine musikgeschichtliche Betrachtung der Chöre enthält ein Aufsatz Liliencrons i. d. Vierteljahrschr. f. Musikwissensch. 6, 309 ff.

2) Nicht viel besser ist es, wenn z. B. Schöpper im Ectrachelistes I, 1 sagt:

Eam si consequi desideratis ex
Toto corde (ut videmini) cavete ne
Quid amplius exigatis ab ullo quam quod a
Magistratu vobis injunctum est, ac decet.

der Leser zuschreiben, wenn ihm vielleicht die Diktion nicht gefalle.[1]

Von ihrem Vorbild Terenz haben die neulateinischen Schuldramatiker aber auch die Kunst gelernt, den Senar mit andern Versarten, vor allem mit Septenaren und Oktonaren abwechseln zu lassen; viele unter ihnen haben mit entschiedenem Geschick den Oktonar zum Ausdruck lebendigerer und leidenschaftlicherer Bewegung angewendet, obgleich sie, entgegen der römischen Sitte, am Schlufs ihrer Stücke fast immer den Senar wieder eintreten lassen. Auch zeigen nicht alle bei dieser Abwechslung der Metra das richtige Taktgefühl. Merkwürdig ist vor allem, dafs neben den Terenzischen Versen die Skazonten selbst für ernste Scenen angewendet werden, so läfst Sapidus unglaublicherweise den Heiland am Grabe des Lazarus ein Gebet in Skazonten sprechen. Wenn Philicinus ein ganzes Stück in Dimetern oder Placentius ein ganzes Stück in phalaecischen Versen dichtete, so sind das vereinzelte Abnormitäten. Aber auch die Prosadramen, die uns in der Frühzeit des Humanismus so häufig begegneten, gehören jetzt zu den Seltenheiten, doch haben Madirus und Placentius sich der Prosa bedient und man kann es nur bedauern, dafs manche andere, denen man wohl anmerkt, wie sehr sie sich mit ihren Versen abquälten, sich nicht gleichfalls entschlossen das lästige Joch abzuschütteln. Und zwar um so mehr, da es offenbar auch für den lateinischen Unterricht von übeln Folgen sein mufste, wenn die Schüler solche schlecht gebaute Verse auswendig lernten.

Eröffnet werden diese Stücke fast regelmäfsig durch einen Prolog in Senaren, in dem der Dichter nach Terenzischer Art seine eigene Sache führt und natürlich auch die moralische Seite stark betont. Öfters finden wir auch zum Schlufs einen Epilog, wohl in Nachahmung der Schlufsworte, die in manchen plautinischen Stücken der Grex an die Zuschauer richtet,

---

1) Sic ubi igitur fuerit molesta oratio
Strictis id imputato (quaeso) legibus.

Schlimmer als die zahlreichen metrischen Verstöfse ist die dürftige Trockenheit der Verse, wenn z. B. in Zieglers Infanticidium Herodes sagt: „Expecto quid novi meus servus ferat“ oder: „Regem novum non admittam, malim mori.“

manchmal mit Anbringung des plautinischen Witzes, die Zuschauer könnten sich nun die Schlufswendung der Handlung schon selber denken. Von einigen Dichtern werden diese Schlufsworte dem Calliopius in den Mund gelegt, der unbegreiflicherweise bis weit ins sechzehnte Jahrhundert hinein sein Dasein gefristet hat. In Zieglers Infanticidium verkündigt Calliopius als Epilogsprecher, der Himmel werde die Schandthaten des Herodes bestrafen. Eine wunderliche Neuerung nahm man mit den Argumenten vor. Da die Dichter in ihren Ausgaben des Plautus und Terenz vor jedem Stück kurze versifizierte Inhaltsangaben fanden, meinten sie, ihre Stücke sollten dieses Bestandteils auch nicht entbehren und dichteten gleichfalls Argumente, die dann bei der Vorstellung gewöhnlich nach dem Prolog von einem Knaben vorgetragen wurden, der mit einem Kranz geschmückt die Scene betrat.[1]

Wenn man also von dem Chor absieht, der schon früher aus der Tragödie in die Komödie übernommen worden war, ist im neulateinischen Schuldrama die Versform wie die äufserlichen Linien des Aufbaus aus der römischen Komödie entlehnt. Das nämliche gilt für die Diktion; auch in den gehobenen und ernsten Partien ist nur wenig von einem Einflufs Senecas oder der griechischen Tragiker zu verspüren.[2] Man erkennt auf Schritt und Tritt, wie diesen Männern Sprache und Stil des Terenz eingedrillt worden war. Charakteristische Ausdrücke und sprichwörtliche Redewendungen aus seinen Komödien kehren fortwährend wieder, besonders beliebt waren z. B. die Phrasen: laterem lavare, nodum in scirpo quaerere, lupum auribus tenere u. a., die offenbar von den Zuhörern immer wieder als gute Bekannte begrüfst wurden. Wenn einer keinen Ausweg aus

1) Letzterer Umstand ergiebt sich aus den Schlufsworten von Camerarius' Prolog zur Aulularia (vor der Riccius'schen Ausg. 1569). Wir sehen daraus, dafs die Recitation der Argumente auch bei Aufführungen römischer Komödien vorkam.

2) Eine Ausnahme bilden die Botenberichte in Macropedius' Lazarus, Zieglers Heli und Hannards Pornius, ferner die Stichomythien bei Naogeorgus und einzelne Phrasen bei Ischyrius, Ziegler u. a. Über Potiphars Weib und Phädra s. u. Eine Parodie des zweiten Chors der Erasmus'schen Übersetzung der Iphigenia in Aulis in Macropedius' Asotus IV, 5.

Digitized by Google

einer Verlegenheit weifs, wie z. B. Susanna im Garten, dann heifst es: inter sacrum et saxum sto, wenn einer gerade zu rechter Zeit herbeikommt: lupus in fabula. Wir hören sogar, wie der verliebte Alte in Birks Susanna das „homo sum, humani nil a me alienum puto“ sich aneignet und wie bei Crocus der keusche Joseph ein Wortspiel des liederlichen Chrysalus in den Bacchides auf sich bezieht.[1] Von sonstigen lateinischen Sprichwörtern war eins der beliebtesten „inter os et offam multa incidunt“, was u. a. Martha bei Sapidus anwendet, als sie von der schweren Erkrankung ihres Bruders Lazarus hört.

Doch haben sich diese humanistischen Dichter auch öfters bemüht, neue charakteristische Wendungen, namentlich auch neue Sittensprüche zu prägen, und wie viel Wert auf dergleichen gelegt wurde, zeigt sich daran, dafs sehr häufig in den erhaltenen Exemplaren die betreffenden Stellen unterstrichen sind, mitunter wurden sie auch schon im Druck besonders hervorgehoben. Man kann aber nicht sagen, dafs die neulateinischen Dramatiker in dieser Beziehung sehr glücklich waren; kein einziger ihrer Sprüche hat sich als geflügeltes Wort lebendig erhalten, selbst nicht aus weit verbreiteten und viel gelesenen Werken. Eine Unart, die sich schon bei Gnaphaeus findet und sich später immer mehr einbürgerte, ist es, dafs die Verfasser durch völlig unmotivierte Einmengung griechischer Brocken ihre Gelehrsamkeit zeigen. Dagegen sind die Dichter christlicher Dramen in den meisten Fällen nicht nur bestrebt, die Aneignung von Worten und Phrasen mit spezifisch heidnischem Charakter zu vermeiden, sie überwinden auch meist ihre philologischen Bedenken gegen die bei den klassischen Schriftstellern nicht vorkommenden christlichen Ausdrücke. Philicinus erwähnt in der Widmung vor seiner Magdalena die „religionis nostrae vocabula“ als eine Freiheit, die er sich ebenso gestattet habe, wie die Synizesen und Diplasiasmen. Noch entschiedener ist Holonius im Widmungsschreiben vor seinem Legendendrama Lambertias. Er erklärt ausdrücklich, er wolle Worte wie edepol, ecastor u. s. w. vermeiden und allen mürrischen Kritikern zum Trotz zur Bezeichnung neuer reli-

1) Über dies Wortspiel vgl. Weilen S. 27.

Digitized by Google

giöser Begriffe und auch neuer Staatsämter neue lateinische Ausdrücke anwenden. Dagegen hielt man sich bei der Namengebung für die Personen der Dramen an die heidnischen Vorbilder; neben den Namen, die durch die heilige Geschichte überliefert waren, wimmelt es von solchen aus den Komödiendichtern. Besonders den Dienern hat man gerne terenzische Sklavennamen wie Dromo, Sanga, Geta beigelegt, schon in der Passionstragödie des Bartholomaeus Lochiensis (s. u. Buch III) treten die Henkersknechte unter solchen Namen auf und wenn in diesen Stücken einer gefangen gesetzt oder gezüchtigt wird, erscheinen gewöhnlich die plautinischen Lorarii. Öfters erfinden auch die Dichter nach dem Beispiel der Alten für ihre Personen neue charakteristische Namen[1], so erscheinen bei Macropedius die Weiber Cacolalia und Misandra, bei Grimald die Pharisäer Philautus und Typhlus, bei Schöpper der Läufer Trochias u. a. m.

Neben allen diesen Eigentümlichkeiten des neulateinischen Dramas, die eine oft sklavische Abhängigkeit von den antiken Vorbildern bekunden, zeigt sich aber auch der Einfluſs der mittelalterlichen Kunstübung. Daſs das mittelalterliche Inscenierungssystem mit den getrennten Standorten von den früheren humanistischen Dramatikern vielfach beibehalten wurde, haben wir ja schon gesehen, und auch weiterhin lieſsen sich die humanistischen Dramatiker zunächst von den Regeln der Einheit des Ortes nicht anfechten.[2] Allerdings bedurften sie, die nur kleinere Abschnitte aus der heiligen Geschichte vorführten, keines so groſsen Schauplatzes und keiner so mannigfaltigen Standorte wie die mittelalterlichen Mysteriendichter, auch stand ihnen wohl in den meisten Fällen der scenische Apparat für die angemessene Ausschmückung der Standorte nicht zur Verfügung. Im einzelnen ist es sehr oft schwer, sich von der Inscenierung eine klare Vorstellung zu bilden, da in den Drucken sich fast nirgends Bühnenanweisungen finden. Offenbar wurden aber die Stücke nicht in der Weise insceniert, daſs gleich zu Beginn alle Schauspieler sich auf

1) Vgl. Donatus zu Adelphi 26; über die Namen bei Gnaphaeus und Stymmel vgl. E. Schmidt, Komödien vom Studentenleben S. 3.

2) Weiteres zur Geschichte der dramatischen Einheiten s. u. Buch III.

Digitized by Google

ihren Standorten befanden und bis zum Schlufs dort verharrten, vielmehr begaben sie sich erst dann auf den Schauplatz, wenn ihre Anwesenheit durch die fortschreitende Handlung erfordert wurde. In den Zwischenakten blieb die Scene leer; wenn in Grimalds Christus Redivivus die Grabeswächter zwischen dem dritten und vierten Akt ohnmächtig auf dem Boden liegen bleiben, so ist das eine Ausnahme. Dagegen kommt es öfters vor, dafs innerhalb eines und desselben Aktes die Handlung nach mittelalterlicher Art von einem Standort zum anderen überspringt, wie dies z. B. im ersten Akt des Acolastus der Fall ist, doch waren die Standorte offenbar in der denkbar einfachsten Weise ausgestattet und konnten mit Leichtigkeit während der Zwischenakte anders angeordnet werden. Wenn im Laufe eines Aktes die Handlung nicht wieder an denselben Ort zurückkehrte, an dem sie sich schon abgespielt hatte, wenn z. B. der Akt aus drei Scenen bestand, deren erste in einem Zimmer, die zweite auf einem Marktplatz, die dritte draufsen auf der Landstrafse spielte, dann brauchte man den Schauplatz nicht in Standorte einzuteilen, die Darsteller konnten jedesmal den ganzen Schauplatz einnehmen und dem Zuschauer überlassen, aus dem Zusammenhang des Gesprächs den Ort der Handlung zu erraten. Dagegen ist aus den Texten deutlich, dafs mitunter der Schauplatz ein anderer wird, während sich noch die nämlichen Personen darauf befinden. In neuerer Zeit hilft man sich in solchen Fällen mit einer Wandeldekoration, im Mittelalter half man sich in der Weise, dafs der Schauspieler rings um den Schauplatz herumging und dann sagte, er befinde sich nun in dem oder jenem anderen Lande. Das nämliche Auskunftsmittel begegnet uns auch im humanistischen Drama. Ziegler hat es wiederholt angewendet; in seinem Infanticidium III, 1 ziehen die Magier, vom Stern geführt, nach Bethlehem; am Schlufs der Scene sehen sie, wie der Stern über einem Hause stehen bleibt. Ähnlich wird in seiner Nomothesia durch eine Wanderung auf der Bühne ein Weg von drei Tagen angedeutet. Auch der Fall kommt vor, dafs die Handlung zugleich an zwei Orten spielt, und dafs alsdann der Dialog in der Weise von einem Orte zum anderen überspringt, dafs, während die Darsteller an einem Orte sich unterhalten, die am anderen

Digitized by Google

Orte stille schweigen. Ein solches „interlocutoire“ im Sinne der französischen Kunstsprache des Mittelalters (s. o. I 187) findet sich gleichfalls schon bei Gnaphaeus In Akt V Sc. 5 des Acolastus befindet sich am einen Ende des Schauplatzes der verlorene Sohn, der ins Vaterhaus zurückkehren will, am anderen die beiden Alten, die von seinem Entschlufs gehört haben und ihm entgegen gehen wollen, zwischen ihren Dialog sind monologische Klagen des Sohnes eingeschoben.

Doch fehlt es unter den neulateinischen Dramatikern auch nicht an Rigoristen, denen diese Anbequemung an die mittelalterliche Praxis verwerflich erschien. So tadelt Crocus im Vorwort zu seinem Joseph diejenigen, die thöricht und gegen alle Regeln der Alten mehrere Orte zugleich auf der Bühne darstellen, ohne Zweifel denkt er dabei auch an humanistisch gebildete Dichter.[1] Und noch 1609, in der Widmung vor seinem Paulus Naufragus rühmt sich Balthasar Crusius, er stelle nicht verschiedene Orte zugleich dar und dehne das Theater nicht aus wie eine Landkarte.

Um die Einheit der Zeit hat man sich in den meisten Fällen ebensowenig gekümmert, wie um die Einheit des Orts, wenn auch jetzt, wo man nur kleinere Abschnitte aus der heiligen Geschichte darstellte, die Zeitausdehnung ebensowenig wie die Ortsausdehnung sich so weit erstreckte wie bei den Mysterien des Mittelalters. Macropedius giebt im Prolog zum Asotus ausdrücklich zu, dafs die Darstellung auseinanderliegender Zeiten ebenso wie die auseinanderliegender Orte dem Gebrauch der gelehrten Dichter widerspreche, doch beruft er sich auf das Beispiel der Captivi des Plautus, wo bekanntlich eine der auftretenden Personen im Laufe des Stückes von Ätolien nach Elis reist und wieder zurückkehrt, eine Reise, für die ein Zeitraum von weit mehr als einem Tage erforderlich wäre. Auf dieselbe Autorität beruft sich auch Grimald in seinem Christus Redivivus und Laurimanus in seinem Exodus, wo er die Geschichte des Moses von der Geburt bis zum Durchgang

---

1) Non sic tolerari potest, ut longe lateque dissita loca in unum subito proscenium cogantur; qua in re per se absurdissima et nullo veterum exemplo comprobata nimium sibi hodie quidam indulserunt.

Digitized by Google

durchs rote Meer vorführt. Noch mehr Gewicht legt jedoch Macropedius und offenbar auch seine Kunstgenossen auf ein anderes Argument, dafs nämlich solche Licenzen notwendig seien, weil das Volk vor allem die Begebenheit anschaulich vorgeführt sehn wollte[1], wir wissen ja, dafs darauf vor allem die grofse Wirkung des mittelalterlichen Dramas beruhte. Und aufserdem hebt er hervor, die Abweichung von den strengen Kunstregeln sei erforderlich im Interesse der wahrheitsgetreuen Darstellung der heiligen Geschichte. Wir sahen ja schon, dafs die neulateinischen Dichter in ähnlicher Weise ihre Abweichungen vom Wortschatz der klassischen Latinität rechtfertigten.

Noch bemerkenswerter ist aber eine andere Annäherung an den mittelalterlichen Kunststil: die enge Verbindung komischer und tragischer Scenen. Gnaphaeus konnte bei dem Stoff, den er sich für seinen ersten Versuch wählte, den terenzischen Ton im wesentlichen festhalten. Für die Durchführung der ernsten Scenen war der Ton, den Terenz in den statarischen Scenen anschlägt, im wesentlichen ausreichend, aber der Dichter giebt selber zu, dafs er an manchen Stellen einen tragischeren Ton anschlagen mufste, als es eigentlich die Regeln der Komödie gestatten. Dies war bei den meisten anderen biblischen Stoffen in noch höherem Grade der Fall, doch suchen diese Dichter nach Möglichkeit die herkömmlichen Figuren der Lustspielsklaven, Dirnen und Kuppler in ihre Stücke zu verweben. In manchen Stücken wird uns auch die stehende Figur der Narren (Morio) begegnen, und Sixt Birk hat sich in seinem Salomo die Gelegenheit nicht entgehen lassen, aus der volkstümlichen Litteratur das komische Gegenbild des weisen Königs, den dummpfiffigen Marcolphus einzuführen. In den ersten Zeiten des christlichen Schuldramas finden wir auch keine Spur davon, dafs man in solchen komischen Zusätzen eine Verletzung der Würde des heiligen Stoffs erblickt hätte; man verharrte in dieser Hinsicht zunächst noch auf dem mittelalterlichen naiven Standpunkt. Doch ist es charakteristisch, dafs Macropedius im Prolog

1) . . . cui non tam placet Quod in theatro logicon est quam deicticon. Ebenso betont auch Pantaleon, das Gesicht sei stärker als das Gehör.

Digitized by Google

zu seinem Asotus die Zuhörer ermahnt, sie sollten ihr Augenmerk nicht zu sehr auf die komischen Partien richten, sondern auch auf den mystischen Sinn gebührend achten.

Die komischen Scenen belebte man auch gern mit allerlei aus dem Leben gegriffenen Zügen und hier scheuten die gelehrten Dramatiker ebensowenig wie früher die Mysteriendichter vor einem Anachronismus zurück. Besonders gerne übertrugen sie Zustände aus der Gegenwart in die heilige Geschichte, wenn sich lehrhafte Satire daran anknüpfen liefs, so werden uns z. B. die Prellereien der Wirte im Lande des Perserkönigs Ahasverus und die unmäfsigen Saufgelage am Hofe des jüdischen Königs Sedechias vorgeführt. Aufser dergleichen Anspielungen, die mitunter ganz hübsch herauskommen, begegnen wir auch oft Sprichwörtern aus dem deutschen Volksmund in geschickter lateinischer Umbildung, ein Gebrauch, dessen Berechtigung Sapidus im Prolog zu seinem Anabion ausdrücklich hervorhebt (s. u. S. 134).

So konnte man sich denn nicht verhehlen, dafs diese neulateinischen Dramen in eine Mischgattung gehörten, die in den ästhetischen Regeln der Alten nicht vorgesehen war. Die meisten dieser Dramen werden auf dem Titel als Komödien bezeichnet, einige, wie z. B. Naogeorgus, ziehen die Bezeichnung Tragödie vor, Macropedius, der für sich selber die Würde eines Poeten bescheiden ablehnt (Aluta 25), wählt für seine Dramen gewöhnlich die neutrale Bezeichnung Fabula, Gnaphaeus spricht bei Gelegenheit eines seiner späteren Dramen, der Hypocrisis, nicht übel von der Thalia nostra, altero pede cothurnata. Aber offenbar war es den Dichtern ohne ein antikes Vorbild etwas unbehaglich, daher verfielen manche auf den Gedanken, die neue Gattung als Tragikomödie zu bezeichnen, ein Auskunftsmittel, das wir bereits aus Verardis Ferdinandus servatus kennen. Florens Christianus bezeichnet auch den Kyklops als Tragikomödie. Sapidus nennt seinen Lazarus redivivus (1539) wegen des erfreulichen Schlusses comoedia, meint aber, man könne ihn auch als tragicomoedia bezeichnen. Man könne eben bei solchen Stoffen die Grenzen der aus dem Altertum überlieferten Gattungen nicht einhalten. Auch Ziegler spricht von seinen „dramata tragi-comica“, Grimald bezeichnet seinen Christus

Digitized by Google

redivivus (1543) als „Tragica comoedia“, weil darin Trauer mit Freude untermischt sei, und Schöpper erklärt, er wolle die Geschichte von David und Goliath tragico-comicῶς vorführen.

Hinsichtlich des Umfangs der Dramen hat sich keine feste Norm herausgebildet. Am kürzesten sind natürlich die schwankartigen Spiele; die Aluta, die Macropedius in vier Tagen aufs Papier warf, umfafst ca. 600 Verse. Auch Crocus im Joseph fafst sich sehr kurz (ca. 1000 Verse), der Acolastus zählt 1300, Stymmels Studentes ca. 1390, Birks Susanna 1840, Macropedius Hecastus ca. 1900 Verse, weit ausgedehnter sind, wie sich noch zeigen wird, die Dramen des Naogeorgus. Hinsichtlich der Personenzahl konnten die Schuldramatiker sich schon deshalb nicht an die klassischen Muster halten, weil sie so viele wie möglich von ihren Zöglingen beschäftigen mufsten. Crusius, der mit seinem Paulus naufragus 1609 für Einführung eines strengeren Stils in das geistliche Drama zu wirken sucht, tadelt die Überzahl der auftretenden Personen als einen Hauptfehler des früheren Dramas. Bei Naogeorgus haben wir uns öfters — wie z. B. in der grofsen Bankettscene des Pammachius — neben den redenden eine gröfsere Anzahl von stummen Personen auf der Bühne anwesend zu denken.

Aber trotz allen Übereinstimmungen mit der mittelalterlichen Kunstübung bleiben diese neulateinischen Dramatiker doch in erster Linie humanistische Poeten. Während bei den meisten mittelalterlichen Dramen der gänzliche Mangel aller litterarischen Prätentionen die Kritik entwaffnet, treten hier im Gegenteil diese Prätentionen sehr stark hervor. In den Widmungsschreiben zeigt sich oft genug jene unerfreuliche Mischung von Anmafsung und falscher Bescheidenheit, die mit zu den charakteristischen Merkmalen der neulateinischen Poesie gehört; auf der einen Seite reden die Verfasser in den mannigfaltigsten Ausdrücken von der Unzulänglichkeit der eigenen Begabung, von der tenuis nostra Thaliola (Gnaphaeus, Zovitius), von ihren viriculae (Zovitius) und ihrem ingeniolum (Schöpper), auf der anderen Seite wird selbstgefällig der glänzende Erfolg der Aufführung hervorgehoben und wie der Verfasser dem dringenden Verlangen nach Veröffentlichung seines Stückes unmöglich habe widerstehen können. Dann erhalten fast regelmäfsig die mifs-

Digitized by Google

günstigen Nörgler, die Zoili, die Momi, die Sykophanten ihren Seitenhieb und der vornehme Gönner, dem das Büchlein gewidmet ist, wird aufgefordert, es gegen die giftigen Bisse dieser schlechten Menschen in Schutz zu nehmen.

Das Hervortreten des Individuums zeigt sich also jetzt auch auf dem Gebiete des Dramas als das unterscheidende Merkmal der neuen Zeit. Der Kunststil der mittelalterlichen Mysterien war unpersönlich, auch bei den wenigen Dichtern, von deren Charakter und Lebensschicksalen wir etwas wissen, verschwindet ihre Physiognomie hinter ihrem Werke, wir sahen, dafs dies selbst bei einem Lorenzo von Medici zutrifft. Jetzt treten uns aus den geistlichen Dramen Persönlichkeiten entgegen, wie der pedantische und dabei doch liebenswürdige Macropedius, der cholerische Heifssporn Naogeorgus, der strenge Rigorist Levin Brecht, und indem wir solche scharfumrissene Gestalten sich aus ihren Werken entwickeln sehen, erhalten diese ein Interesse, wie es in den mittelalterlichen Dramen fast gänzlich mangelt. Aber dieser persönliche Charakter der neuen dramatischen Litteratur ist nicht in allen Fällen ein Vorzug. Eben weil die Mysteriendichter der früheren Zeit meist als Einzelindividuen ohne Bedeutung sind, lassen sie in ihren Werken um so reiner die mittelalterliche kirchliche Weltanschauung, dieses imponierende, symmetrisch abgeschlossene Werk des menschlichen Geistes hervortreten. Auch die unbegabtesten unter ihnen interessieren uns als typische Vertreter einer grofsen geistigen Gemeinschaft. Die humanistischen Dramatiker dagegen müssen mit ihrem eigenen Werte zahlen, und wenn es zu allen Zeiten weit weniger grofse Dichter gab als mittelmäfsige, so ist dies hier um so mehr der Fall, da ja die Schulmänner sehr oft von Amtswegen ihre Dramen verfafsten und trotzdem bei der Berufung in ihr Amt die dramatische Begabung natürlich nicht der ausschlaggebende Faktor war. Wenn unter diesen Umständen ein dramatischer Dichter auch dramatisches Talent besafs, so war das ein besonders glücklicher Zufall. So begegnen uns denn unter diesen neulateinischen Dramatikern sehr viele langweilige Gesellen. Auch diese sind immerhin an guten Mustern herangebildet, haben die Dichter des Altertums fleifsig studiert, sie verstehen meist aus dem gewählten Stoff das wesent-

Digitized by Google

liche hervorzuheben und können auch schon wegen der beschränkten Zeit, die ihnen zu Gebote stand, kein solches Übermaſs von breiter Geschwätzigkeit entfalten. Auſserdem werden sie nicht so leicht roh und geschmacklos, aber auch die naiven Ungeschicklichkeiten, die uns beim Lesen der mittelalterlichen Mysterien so oft ein behagliches Lächeln abnötigen, sind jetzt weit seltener. Bei den groſsen Mysterienaufführungen hatte sich der farbige Charakter des ausgehenden Mittelalters offenbart: er war allerdings häufig genug als geschmacklose Buntscheckigkeit erschienen, jetzt zeigt sich auch im Drama die mehr zum Ernsten, Trockenen, Farblosen neigende Grundrichtung der neuen Zeit; ein Hauptvorkämpfer der Reformation, Georg Major, stellt 1543 ausdrücklich die Forderung auf, die dramatischen Aufführungen müſsten jetzt einen würdigen und maſsvollen Charakter annehmen, keinen „komödiantenhaften“ (!) wie in den Zeiten des Papsttums.[1] Dabei zeigt sich auch, wenn wir diese Schuldramen mit den theatralischen Versuchen der früheren Humanisten vergleichen, wie der Humanismus, zumal in Deutschland in dem Entwicklungsprozeſs, den man passend als „Verschulung“ bezeichnet hat, das ihm ursprünglich innewohnende heidnische Element fast ganz verlor. Demgemäſs treten, wie schon mehrfach angedeutet, die Moralisationen, die Ermahnungen zu sittlich-frommem Lebenswandel immer entschiedener hervor. In den spätmittelalterlichen Mysterien steht dieses Element sehr im Hintergrund — es sei denn, daſs man die eindringlichen Ermahnungen zu pünktlicher Bezahlung des Zehnten hierher rechnen wollte; jetzt zeigt sich auf diesem Gebiete ein groſser Eifer und es kommt vor, daſs an solchen Stellen auch die Verfasser der trockensten und langweiligsten Machwerke uns durch einen etwas wärmeren und beredteren Ton für sich einnehmen. Daſs freilich solche Moralisationen durchaus nicht immer im stande sind, die sittlich nachteiligen Wirkungen aufzuheben, die im Schauspiel durch die Darstellung des Lasters, selbst des bestraften Lasters entstehen können, dieser

1) In einem bei de Wette 5, 553 mitgeteilten Briefe spricht er von „actionibus gravibus et modestis, non histrionicis ut olim erant in papatu.“ Die Belegstellen, aus denen sich ergiebt, daſs Major diesen Brief verfaſste, bei Holstein S. 24.

Digitized by Google

Gesichtspunkt wurde in späterer Zeit von theaterfeindlichen Rigoristen oft genug hervorgehoben. Doch fehlt es auch in unserem Zeitraum nicht ganz an solchen Stimmen. Der Dramatiker Sixt Birk bemerkte zu seinem Erstaunen, dafs die Zuschauer viel mehr bei der Sache seien, wenn Susanna im Bade von den Greisen überrascht werde, als wenn sie auf dem Gang zur Richtstätte von ihren Kindern einen erbaulichen Abschied nehme, wenn Judith den Holofernes liebkose, als wenn sie im Bufsgewand zu Gott bete, wenn Potiphars Weib den Josef zum Ehebruch verführen wolle, als wenn der alte Jakob über die Hungersnot klage.[1] Ebenso liefs man sich damals nur selten durch die Erwägung anfechten, dafs die Darstellung des Lasters auf das Gemüt der jugendlichen Schauspieler nachteilig wirken könne.[2]

* * *

Wenn wir nun das neulateinische Schuldrama in Rücksicht auf die dargestellten Stoffe betrachten, so ergiebt sich als der wichtigste Unterschied gegen früher, dafs für die grofsen zusammenhängenden Darstellungen der kirchlichen Weltgeschichte, wie sie früher im Osterspiel und vor allem im Fronleichnamspiel erschienen, auf dem humanistischen Theater kein Platz war. Macropedius hat im höheren Alter in seinem Adam etwas Derartiges versucht, aber offenbar wenig Beifall gefunden; er zeigt uns hier Adam und Eva nach dem Sündenfall als Zuschauer einer Reihe von Begebenheiten aus dem Alten Testament, wie das Opfer Isaaks und die Gesetzgebung auf dem Sinai; ein Genius erläutert dem ersten Menschenpaar diese Scenen und setzt die präfigurative Bedeutung auseinander, bis die Scenenreihe mit Verkündigung, Heimsuchung und Magnificat abschliefst. Eine ähnliche Scenenreihe, jedoch auf einem originelleren Grund-

1) Vgl. die Äufserungen Birks in seiner Ausgabe des Lactantius, Basel 1563 S. 373 aus Anlafs der Worte des Kirchenvaters „Libido aspectu maxime concitatur"; vgl. die Litteratur über Birk Buch VIII.

2) Die Äufserung Nancels (Declamationes, Paris 1600 Anh. S. 39) „frequens imitatio transit in mores" beruht wohl auf einem Gedanken des Petrus Ramus. Die merkwürdige Widerlegung derartiger Bedenken durch Goclenius (1604) wird öfters citiert, u. a. bei Holstein S. 44.

Digitized by Google

gedanken beruhend, führt Macropedius in seiner Hypomone vor: Hypomone und Graphe trösten eine Reihe von Unglücklichen, wie Hiob, den blinden Tobias, den armen Lazarus, zuletzt auch eine Gruppe von armen Schülern, die über Hunger und Mangel an Büchern klagen, doch erscheint im letzten Akt Hiob geheilt, Tobias sehend, die armen Knaben beruhigt.

Das gewöhnliche Verfahren war aber doch, dafs man einzelne zur dramatischen Abrundung geeignete Partien herausgriff. So behandelt Ziegler in seinem Protoplastes die Schöpfung und den Sündenfall. Er läfst Lucifer, Belial und Satan zu grofsen Beratungen ganz im Stil des mittelalterlichen Dramas zusammentreten, wobei die Teufel schon eine sehr genaue Kenntnis der Charaktereigenschaften des soeben erst geschaffenen Weibes an den Tag legen und Lucifer eine der wenigen wirklich gelungenen Sentenzen äufsert: Rerum malarum facilis est persuasio. Für den Ausdruck des Schrecks nach dem verhängnisvollen Apfelbifs werden Senecasche Töne benutzt.

Weit merkwürdiger sind einige Dramen, die auf einem späteren Zusatz zur Geschichte des ersten Menschenpaars beruhen, nämlich wie Gott Vater den Haushalt Adams und Evas besucht und von deren Kindern die einen zu Königen, Priestern und sonstigen Würdenträgern, die andern zu Bauern, Arbeitern, Handwerkern und dergleichen bestimmt, eine Fabel, die die Ungleichheit unter den Menschen rechtfertigen soll. Die früheste bekannte Version dieser Fabel findet sich in den Eklogen des Baptista Mantuanus (c. 1470), einem weitverbreiteten Werke, das auch in den Schulen viel gelesen wurde; im protestantischen Deutschland war die Fabel vor allem in der Version des Melanchthon (1539) beliebt; hier wird erzählt, wie Gott Vater mit den Kindern eine Katechisation anstellte und sie je nach ihren guten oder schlechten Antworten zu einem hohen oder niedrigen Stand bestimmte.[1] Sixt Birk behandelte die Geschichte von den ungleichen Kindern in seiner Eva (1539); er beruft sich auf Melanchthon als auf seine Quelle und hat sich ihm auch ziemlich genau angeschlossen. Der

1) Zur Geschichte dieser Tradition vgl. besonders Bolte in den Publikationen des litterar. Vereins 197, 403f.

Digitized by Google

Theologe Selneccer in seiner Theophania, die er 1560 veröffentlichte, aber wie er in der Widmung an Kurfürst August von Sachsen sagt, schon acht Jahre früher gedichtet hatte, erwähnt Baptista Mantuanus als den ersten Erzähler der Fabel, sie sei schon öfters lateinisch und deutsch in Komödien behandelt worden. Bei Birk benutzt Gott Vater die Examenscene zu einer Warnung vor opinionibus adulterinis. Noch deutlicher hat Selneccer seinen lutherisch-orthodoxen Standpunkt in diese Scene hineingetragen, sein Kain sagt nicht nur wie derjenige Birks, er wisse nichts von einem künftigen Leben, er erklärt sogar ausdrücklich, dafs die Vernunft die oberste Richterin und Lehrerin des Menschen sei. Daneben bekennt er sich in Bezug auf die Prädestination ungescheut zur Lehre Calvins. Es bedarf keines Hinweises darauf, wie weit diese Lateinpoeten hinter Hans Sachs zurückbleiben, der die Tradition zu einem Meisterstück seines liebenswürdigen Humors umgestaltete.

Aus der Geschichte der Patriarchen war die Opferung Isaaks besonders geeignet, mit geringer Personenzahl und Zeitdauer und ohne besondern scenischen Aufwand in einem Schuldrama vorgeführt zu werden, und mit der Hauptsituation war bei genügsamen Zuschauern ein Rühreffekt leicht zu erreichen. So behandelten diese Begebenheit Schöpper (1551) in seinem Abrahamus tentatus und der Niederländer Sylvius in seinem Isaacus Xylophorus (1548, gedr. 1554), beide mit Hervorhebung der mystischen und präfigurativen Bedeutung. Ein lebensvolleres Bild entwarf Stymmel in seinem Isaak (1579), den er nach seinem eigenen Geständnis im Prolog als ein vetus comicus dichtete, dreifsig Jahre nachdem er im Prolog zu seinem erfolgreichen Jugendwerk, den Studentes versprochen hatte, er wolle nach dem Soccus auch den Kothurn anlegen; er bittet selber um Entschuldigung, weil er in der Zwischenzeit die Übung im eleganten Latein verloren habe und hofft, dafs die suavitas argumenti mystici dafür Ersatz bieten werde. Die ersten drei Akte beschäftigen sich jedoch ausschliefslich mit den vorhergehenden Ereignissen, vor allem mit dem Streit zwischen Isaak und Ismael; in Akt II, 3 schimpft und prügelt Sara den Ismael, weil er den Isaak verhöhnt habe. Erst die zwei letzten Akte führen die Opferung vor, die den Verfasser

Digitized by Google

offenbar weit weniger interessiert, doch findet er zu Anfang des vierten Aktes einzelne ergreifende Töne, als Abraham in einem Monolog von dem göttlichen Befehl berichtet, den er in der Nacht erhalten hatte und seine Seelenqualen schildert.[1] Der Epilogus enthält nach der Hans Sachsschen Manier eine Aufzählung der Lehren, die sich aus dem Stück ergeben. Die Geschichte vom alten Isaak mit Jakob und Esau behandelt Schöpper in seinem Euphemus (1553). Er hat die gröfste Mühe, den Betrug als ein gottgefälliges Werk hinzustellen; sein Jakob sagt „Ich thue zwar etwas, wovon ich nicht möchte, dafs ein andrer es mir thäte, aber wenn Gott es so will!“ Und Rebekka äufsert ganz offen ihre Geringschätzung des alten Mannes. Die weitläufige allegorische Auslegung am Schlufs ist kaum geeignet, ein solches schlecht gewähltes, unpädagogisches Thema zu rechtfertigen.

Die lange Reihe der Josephsdramen[2] wird durch Crocus eröffnet. Wir wissen schon, dafs er ein Gegner der formlosen mittelalterlichen Inscenierung war und so konnte er natürlich nicht die ganze Geschichte Josephs vorführen; er beschränkt sich ausdrücklich auf die Ereignisse von der Versuchung durch Potiphars Weib bis zur Befreiung aus dem Gefängnis; bis zur Vermählung Josephs habe er, wie es in der Widmung heifst, die Handlung nicht ausdehnen können, doch habe er auch in dieser Beschränkung den Gesetzen der Komödie Genüge geleistet, indem er die Handlung zu einem glücklichen Ende führte. Wenn er trotzdem die übliche Zeitgrenze verletzt, so müssen natürlich die Captivi und der Hautontimorumonos als rechtfertigende Beispiele herhalten. So wurde natürlich die Liebesgeschichte der eigentliche Mittelpunkt des Dramas, Crocus suchte sie so lebendig und anschaulich zu gestalten, als dies die Rücksicht auf die jugendlichen Darsteller erlaubte; er selber erinnert an das Juvenalische „Maxima debetur puero reverentia“. Zuerst ein kurzes Selbstgespräch des Dieners Mago, der sich über die Launenhaftigkeit seiner Herrin beschwert, sodann er-

1) Et cúm jam videar vélle manum ádmovere et stringere
Gladiúm, mox aliúd suadet mihi Stórge et retrahit manum.

2) Vgl. Weilen, D. ägyptische Joseph etc. Wien 1887.

scheint Sephirach selber, jagt nach einer kleinen Zankscene den Diener fort und macht uns dann in einem grofsen Monolog zu Zeugen ihrer Liebessehnsucht. Heute hofft sie endlich Josephs Herz zu erweichen; sie hat den ganzen Tag damit zugebracht, ihren Leib zu schmücken. Joseph tritt ein und es folgt die grofse Hauptscene — etwa zweihundert Langzeilen. Vergebens bestürmt sie ihn mit Bitten und Argumenten, es sei eine Pflicht des Mitleids, eine Pflicht des Gehorsams, sie zu erhören, Joseph hält ihr stets in klarer und wohlgesetzter Rede seine Gegenargumente vor, sie wird immer dringender, droht mit ihrem Zorn; er erwidert, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie sagt, es sei ja eine sehr gewöhnliche Sünde „um so ruhmvoller ist es, sie zu vermeiden“, wir werden es vor meinem Mann verheimlichen „aber nicht vor Gott“, das schönste, was er zu sagen hat, ist eine Umschreibung der biblischen Worte: quomodo ergo possum hoc malum facere et peccare in Deum meum. Allein gelassen ergeht sich Joseph in weiteren Betrachtungen: Abiit. Deum immortálem, ut insanúm est amare? próhibeat A mé deus tantam améntiam — — — Crocus unterscheidet also, den Andeutungen der biblischen Erzählung entsprechend, zwischen einer früheren Scene, wo das Weib vergeblich Joseph zu verführen sucht und der grofsen Entscheidungsscene, doch wird letztere hinter den Schauplatz verlegt; gleich zu Beginn des zweiten Akts hören wir die weiblichen Hilferufe hinter der Scene, Joseph stürzt hervor und erzählt in einem Monolog das Geschehene. Am selbständigsten ist Crocus in der Scene wo Sephirach und der betrogene Potiphar den vermeintlich überführten Joseph mit Vorwürfen überschütten; doch dieser beschränkt sich darauf, seine Unschuld zu beteuern, er will sein Geschick auf sich nehmen und die Schande seiner Herrin nicht verraten; nur in verhüllten Worten, der Verbrecherin allein verständlich, deutet er die Wahrheit an.[1] So wird er von den Lorarii ins Gefängnis abgeführt. Die Traumdeutung im Gefängnis fällt wiederum in einen Zwischenakt, im

1) III, 1. Sephirach: — — Ingrato hominé nihil Quicquám scelestius; nimio praestat mórtuum Quam ingrátum esse. Joseph: Istam cávi turpitúdinem.

Digitized by Google

fünften Akt wird Joseph von dem begnadigten Mundschenken aus dem Gefängnis abgeholt und nimmt Abschied vom Kerkermeister, der zum Schlufs das Plaudite an die Zuschauer richtet.[1]

Der Erfolg des Crocus war so grofs, dafs auch der siebzigjährige, schon längst als lateinischer Schuldramatiker thätige Macropedius sich dem Einflufs seines jüngeren Landsmanns nicht entziehen konnte, als er 1544 seinen Josephus dichtete. Allerdings hat er die Grenzen etwas weiter gezogen; er führt die Handlung bis zur Erhöhung Josephs durch Pharao und der Vermählung mit Asenath, wodurch er einen Abschlufs in der üblichen Lustspielmanier gewinnt; auch entwickelt er innerhalb dieses Rahmens, seiner dichterischen Eigenart entsprechend, ein mannigfaltigeres realistisches Treiben. In den Liebesscenen zeigt er nicht ganz die keusche Zurückhaltung seines Vorgängers; er meint im Prolog, die wahrheitsgetreue Darstellung des unzüchtigen Weibes sei notwendig, um den keuschen Sinn Josephs zu zeigen. Schon im ersten Akt, als Potiphar vor dem Antritt einer Reise Joseph zum Hausverwalter einsetzt, spricht sein Weib die Freude über die Wahl dieses Stellvertreters in Worten aus, die gewifs nicht ganz harmlos gemeint sind. Sodann wagt sie den ersten Ansturm. Sie tritt zunächst mit zwei Mägden auf, denen sie befiehlt, das Schlafgemach köstlich zu schmücken und mit wohlriechenden Kräutern zu bestreuen, wie sie vorgiebt, weil sie für den Abend die Rückkehr ihres Gatten erwarte. Wie bei Crocus, so verrät sie auch hier durch ihr heftiges und launenhaftes Benehmen gegenüber der Dienerschaft, dafs sie ihr inneres Gleichgewicht verloren hat und nachdem sie sich entfernt hat, zeigt sich in einem Gespräch zwischen den Mägden, dafs diese die Ursache ihres wunderlichen Wesens sehr wohl erkennen. Bald darauf folgt die erste grofse Scene. Die Ehebrecherin läfst sich das alte Argument von den Pflichten der Nächstenliebe nicht entgehen (s. o. 1, 556); dann sucht sie

1) Offenbar bezieht sich auf diesen Schlufs der Tadel der „brevis et mutila catastrophe“, den Willichius in seinem Kommentar zur Ars poetica (Strafsburg 1539 S. 4f.) gegen den Joseph eines gewissen Poetasters ausspricht, dem er aufserdem auch die Abschweifung de fidelitate servorum erga dominos am Anfang vorwirft; einer der wenigen Fälle, dafs ein Theoretiker auf das zeitgenössische Drama Bezug nimmt.

auch ihr Verlangen als etwas durchaus Natürliches hinzustellen, doch bleibt ihr Joseph eine sachgemäfse Widerlegung nicht schuldig, wobei der alte Hagestolz Macropedius nicht die geringste Ahnung davon hat, wie unzart er hier mit seiner täppischen Pedanterie die heikle Situation erörtert. Bemerkenswert ist jedoch, dafs Joseph in diesem Akt (II. 1) die Ähnlichkeit seiner Lage mit der des Hippolytus gegenüber der Phädra hervorhebt, eine Ähnlichkeit, die bei manchen späteren Dramatikern in Entlehnungen der entsprechenden Situationen aus Euripides und Seneca noch deutlicher hervortritt.[1]

Nach der ersten Verführungsscene wagt Macropedius aber auch — im Gegensatz zu Crocus — die grofse scène à faire dieses Stoffes auf der Bühne darzustellen. Nach ein paar gleichgültigen Zwischenscenen tritt Aegla abermals auf (II, 7) und wiederholt noch leidenschaftlicher ihren Liebesantrag; Rede und Gegenrede folgen einander in kurzen, abgerissenen Sätzen; sie zerrt den Widerstrebenden am Mantel „ad gaudium trahendus es?"; er flieht, sie ruft die Diener herbei. Später erscheint dann wie bei Crocus das Ehepaar und überhäuft den unschuldigen Joseph mit Vorwürfen. In der breiten Vorführung der weiteren Begebenheiten geht jedoch Macropedius seine eigenen Wege, wir sind Zeugen der Traumauslegungen im Gefängnis und am Hofe des Pharao, wir sehen wie Joseph als Salvator mundi (*σώτηρ κόσμου*) im Triumph umhergeführt wird und wie Potiphar, der schon früher Verdacht geschöpft hatte, in einer erregten Scene seine Frau zwingt, ihre Schuld zu bekennen, wie Joseph dann ihnen beiden am Thron Pharaos grofsmütig verzeiht und Pharao ihn mit Asenath verlobt, die hier der Tradition entsprechend als Tochter von Josephs früherem Dienstherrn erscheint. Der ganze Verlauf dieser Begebenheiten wird nach Macropedius' Art mit reichlicher Einmischung von Nebenpersonen und allerlei charakteristischen einzelnen Zügen vorgeführt. Die Dienerschaft im Hause Potiphars tritt hier noch mehr wie bei Crocus hervor, der fromme Joseph findet Gelegenheit seinen Charakter zu entwickeln, indem er Knechte und

1) S. u. Auch Stiblinus in seiner Euripides-Ausgabe (Basel 1562 S. 203) betont die Verwandtschaft der beiden Situationen. Weilen will bereits bei Macropedius einen Anklang an Senecas Phädra (608f.) erkennen.

Digitized by Google

Mägde in den Lehren seiner Religion unterrichtet. Er hat sie schon so weit gebracht, dafs sie an Serapis und Isis nicht mehr glauben. Auch Asenath, die Tochter des Hauses beteiligt sich an diesen frommen Gesprächen, und setzt Joseph in Verwunderung durch ihr Verständnis für die Lehre von der Dreieinigkeit; ihre Neigung zu ihm äufsert sich schon darin, dafs sie nach der Mantelscene ihre Mutter bittet, sie möge doch dem Fremdling diesen impulsus libidinis verzeihen!

In Deutschland, wo die biblische Begebenheit so oft in der Volkssprache behandelt wurde, sind in diesem Zeitraum auch zwei lateinische Josephsdramen erschienen. Das eine, von dem Augsburger Schulmann Diether (1544) schliefst sich in den Potipharscenen im wesentlichen an Crocus an, doch erstreckt sich bei ihm die Handlung von Josephs Verkauf bis zu Jakobs Ankunft in Ägypten; er braucht auch zu diesem Zweck eine grofse Bühne nach mittelalterlicher Art, auf der die Brüder Josephs zu Pferd erscheinen können, und die Darstellung ihrer Erlebnisse in Ägypten wird durch einen Klagemonolog des zurückbleibenden Jakob unterbrochen, offenbar lag Ägypten auf der einen, Kanaan auf der andern Seite des Schauplatzes (vgl. V, 4. Schlufs). Auch die jenseitige Welt greift in die Handlung ein; als Joseph nach dem Angriff auf seine Unschuld aus dem Haus hervorstürzt, erscheinen ihm die Engel Gabriel und Michael und sprechen ihm Trost zu. Und diese lange Reihe von Ereignissen wird noch mehr ausgedehnt durch redselige Moralisationen, die sich in den harten und ungelenken Versen doppelt kümmerlich ausnehmen. Etwas besser sind schon die Adelphopolae des Martin Balticus (1556), die gleichfalls die ganze Geschichte Josephs umfassen und namentlich bei der Schilderung des alten Jakob ausführlich verweilen. In die Potipharscenen hat er ein neues dankbares Motiv aus den Phaedra-Tragödien eingeführt; der unglücklich Liebenden steht eine Vertraute zur Seite; wie in Euripides Hippolyt ist sie besorgt über das veränderte Gebahren und Aussehen der Herrin und fragt sie, welches geheime Leiden sie bedrücke. Doch ist es hier wie in der biblischen Erzählung die Herrin selber, die dem Jüngling ihre Liebe gesteht; nachdem er sich unter Beteurungen der Treue gegen seinen Herrn entfernt hat, erklärt das Weib,

Digitized by Google

sie sei nun einmal blofsgestellt und wolle jedes Schamgefühl abwerfen und darauf folgt die Entscheidung. Balticus ist also der Hauptscene nicht aus dem Weg gegangen. Allerdings sind in der ganzen Scenenreihe die Reden und Gegenreden zu lang geraten und wechseln nicht häufig genug. Dafür schwingt sich aber Joseph im kritischen Augenblick zu einer sententiös zugespitzten Phrase empor: Tunicam tene, mihi castitas est carior.[1]

Die Darstellungen der Geschichte des Moses im Exodus des Laurimanus (1562) und in Zieglers Nomothesia (1547) wurden schon erwähnt als Beispiele, wie in manchen dieser Dichtungen über räumliche und zeitliche Entfernungen hinweggesetzt wird, Laurimanus verwendet in den Schlufsworten die Bedrückung der Israeliten durch Pharao zu einem Hinweis auf die Bedrückung der Kirche in gegenwärtiger Zeit durch die Häretiker. Und ähnlich gaben auch andere Dichter den alttestamentlichen Stoffen eine Beziehung auf die Zeitereignisse, die ihnen zunächst am Herzen lagen. Der Züricher Geistliche Gualterus dramatisierte 1549 die Geschichte von Nabal und dem verfolgten David und meinte, diese Begebenheit könne denjenigen Trost gewähren, die des Glaubens wegen verfolgt seien, bei den Dramen von wunderbarer Errettung aus Kriegsnot, wie Goliath (Schöpper) oder Judith (Birk) mufste der Gedanke an die drohende Türkengefahr nahe liegen[2], auch die Schicksale Simsons sollen nach Hieronymus Ziegler die Hoffnung auf Vergeltung und Sieg gegen die Türken neu beleben. In einem anderen Sinne verwertet Andreas Fabricius die Geschichte Simsons in einer Tragödie, die 1568 von den Jesuiten in München zur Hochzeit des bayrischen Thronfolgers aufgeführt wurde, Dalila giebt hier Anlafs zur Polemik gegen die Ehe mit Andersgläubigen. Ebenso zeigt sich Fabricius in seiner Tragödie vom Götzendiener Jerobeam als eifriger Vorkämpfer der Gegenreformation. Und auf protestantischer Seite that Naogeorgus ein gleiches in seinem Hieremias (1551); in

1) Ähnlich sagt Joseph schon bei Crocus: Vestem amisi, pudorem sed mecum extuli; und bei Macropedius: — Tene improba hoc pallium, quo salva sit mihi castitas. Diese Antithese wird wohl aus der theologischen Litteratur stammen.

2) Vgl. hierüber Spengler i. d. Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 41, 443ff.

Digitized by Google

der Widmung an Herzog Christoph von Württemberg erklärt er ausdrücklich, er habe sich deshalb den Propheten als Tragödienhelden gewählt, quod multa carpat, quae etiam inter nos sunt communia. Er bedient sich hier eines Kunstgriffs der protestantischen Polemik, für den uns die alttestamentlichen Dramen in der Volkssprache noch zahlreiche Beispiele liefern werden, dafs er nämlich den Kultus Baals und der heidnischen Götzen in seiner Schilderung dem römisch-katholischen Kultus annähert; so sucht der Prophet den Hirten Malchion, der dem Herdengott Carchanus opfern will, mit den protestantischen Argumenten gegen den Heiligenkultus eines Besseren zu belehren. Dann hören wir auch, wie die Teufel sich über die Prozessionen und Bittgänge freuen, mit denen die Bewohner Jerusalems die babylonische Kriegsgefahr abwenden wollen; es zieht eine Prozession von Weibern über die Bühne, die der Regina coeli ein Peplum bringen. In der Gestalt des Propheten zeichnet der hitzige Streittheolog in energischen, grofsen Zügen das Ideal des unerschrockenen Predigers, das ihm selbst vorschwebte; auf die Mahnungen seines Begleiters Baruch erwidert Jeremias, er könne nicht in milderem Tone reden, die Eingebungen des heiligen Geistes dürfe er nicht abschwächen. Am glänzendsten entfaltet er seine Beredsamkeit, als er im dritten Akt am königlichen Hof erscheint, dessen Verderbnis mit den üblichen satirischen Zügen ähnlich wie in Naogeorgs Haman geschildert ist, nach einer Reihe von vorbereitenden Scenen dringt er durch die geldgierigen Thürhüter hindurch zum König vor, dann wiederholt er seine Strafpredigt vor den Priestern, die ihn durch entrüstete Zwischenrufe unterbrechen, bis er, getreu dem biblischen Bericht, mit den Worten schliefst: Der Herr wird euch zerschmettern, wie ich diesen Topf zerschmettere. Nun wird er mit Schmähungen und Schlägen überhäuft und gefesselt abgeführt, doch in demselben Augenblick kommt ein Bote mit der Nachricht, die Babylonier seien vor die Stadt gerückt und alle rüsten sich zur Verteidigung, ein Aktschlufs in grofsem Stil.

In der bescheideneren Schulsphäre bewegt sich der Heli von Hieronymus Ziegler (1543), hier liefs sich die Tendenz der Schul- und Knabenspiegel bequem mit dem biblischen Stoff

Digitized by Google

vereinigen, und wenn auch Ziegler hier seine gewöhnliche Weitschweifigkeit entfaltet, so macht doch die Berührung mit den eigenen Interessen den Pedanten in diesem Fall etwas lebendiger als gewöhnlich. Wenn der würdige Joachim die ungeratenen Söhne des Hohenpriesters bei ihrem Vater verklagt und diese in der folgenden Scene sich herausreden, so wollte der Dichter vermutlich die Eltern der Schüler vor allzu grofser Leichtgläubigkeit in derartigen Fällen warnen. Doch auch in den letzten Scenen, wo das unaufhaltsam sich vollziehende Schicksal der Familie Elis vorgeführt wird, kam die tragische Natur des Stoffes mehr als sonst dem Dichter entgegen.

In anderen alttestamentlichen Stücken fehlt eine solche Tendenz. Der Niederländer Zovitius veröffentlichte schon 1533 seine Ruth, doch wufste er den Stoff nicht anders zu beleben, als indem er die episodischen Rollen zweier Vagabunden einfügte. Johannes Lorichius, Professor in Ingolstadt, dramatisierte die Geschichte des Hiob[1] mit ziemlich genauem Anschlufs an den biblischen Text, der ganze vierte Akt wird durch die Reden der Freunde und die Erscheinung Jehovas ausgefüllt, wobei die Schilderung des Behemoth und des Leviathan dem versgewandten Dichter ganz gut geraten ist. Birk in seiner Sapientia Salomonis fafste einige Hauptpunkte aus der Regierung des Königs zusammen, in der Darstellung des Prozesses zwischen Tecnophone und Tecnophila zeigt er seine Vorliebe für breit ausgeführte Gerichtsscenen. Auch in Evrards Salomo (s. o. S. 83) stehen die beiden Dirnen im Vordergrund der Handlung, auch wird uns dort vorgeführt, wie ein Bürgersmann Menedemus sich über die unangenehme Nachbarschaft dieser Weiber beschwert und ihre Entfernung auf gerichtlichem Wege durchsetzt.[2] Ein dürftiges Machwerk ist der Daniel in der Löwengrube von Martin Balticus.

Besondere Erwähnung verdienen die Dramen von Esther. Hier war eine spannende Handlung dargeboten, auch ist anzuerkennen, dafs die lateinischen Dramatiker die grotesken

---

1) Gedr. 1542, Neudruck von E. Schröder im Marburger Universitätsprogramm von 1897; über den Verf. vergl. Paulus im Katholik 1894 I, 525.

2) Birks Salomo erschien 1547 in Bd. II der Oporinusschen Sammlung; Evrards Salomo kenne ich blofs durch die Mitteilungen bei Faguet S. 64.

Digitized by Google

und abstofsenden Züge in diesen Haremsintriguen abgeschwächt oder ganz ausgelassen haben. Sie benutzten auch die apokryphen Stücke in Esther, die ihnen willkommen sein mufsten, wenn sie das religiöse Element betonen wollten, in dem kanonischen Buch wird bekanntlich der Name Gottes überhaupt nicht erwähnt.

Von mafsgebender Bedeutung wurde die dramatische Behandlung dieses Stoffes durch Naogeorgus (Hamanus 1543). Schon der Titel zeigt, dafs Naogeorgus den Vertreter des bösen Prinzips in den Vordergrund rückte, ebenso wie er in seiner Dramatisierung der Passion Judas als die Hauptperson erscheinen läfst, ein Verfahren, das durchaus seiner polemisch-satirischen Natur entspricht. Und der Zusatz auf dem Titelblatt „Tragoedia nova, sumpta e Bibliis, reprehendens calumnias et tyrannidem potentum“ zeigt, gegen wen die Satire besonders gerichtet ist. Dafs ihm hieraus schon vor der Drucklegung Unannehmlichkeiten erwuchsen, scheint aus der Widmung hervorzugehen, doch kann er sich u. a. darauf berufen, dafs auch Enea Silvio Piccolomini, der doch selbst ein Aulicus war, die miseria aulicorum beschrieben habe. Ebenso wie Crocus in seinem vorbildlichen Josephdrama hat auch er die Fülle des überlieferten Stoffs beschränkt, sein Stück beginnt nachdem Vasthi schon verstofsen und Esther zur Königin erhoben ist, und so kann er in der Widmung auch noch den andern Vorwurf seiner Feinde zurückweisen, dafs er die Bigamie vorführe. Mardochäus' Traum von den zwei Drachen wird in der ersten Scene erzählt, und so erhält der Dichter Gelegenheit, gleich zu Anfang ein herkömmliches Tragödienmotiv anzuschlagen. Dann aber hat der Dichter die Hauptperson, die so furchtbar tragisch endet, in befremdlicher Weise mit komischen Zügen ausgestattet; die Scene, in welcher der eitle Haman mit seinem Parasiten Carphologus auftritt, erinnert deutlich an die Scene zwischen Thraso und Gnatho im Eunuchus des Terenz, und wie die prahlerischen Soldaten der Komödie, so ist auch er von seiner Unwiderstehlichkeit beim schönen Geschlecht überzeugt; er wähnt sogar auf Esther Eindruck gemacht zu haben. Nachdem er den Blutbefehl gegen die Juden ausgewirkt hat, erscheint er gar in betrunkenem Zustande auf der Bühne. Der Parasit

Digitized by Google

Carphologus bestärkt ihn in allen seinen Thorheiten, während ein zweiter feinerer Parasit Physotas seine Bedenken wegen des Ausgangs nicht unterdrücken kann. Im übrigen verläuft die Haupthandlung im Anschlufs an die biblische Erzählung; doch ist noch eine Zwischenhandlung dazu erfunden: zwei Babylonier haben am Hof ein Anliegen, der trinkgeldgierige Pförtner will sie aber nicht vorlassen und auch von dem habsüchtigen Haman werden sie schlecht behandelt. Ihre Bitten und Klagen ziehen sich durch das ganze Stück, und diese Scenen geben zu allerlei scharfen Bemerkungen über das Hofleben Anlafs, doch wird nach Hamans Sturz ihre Angelegenheit dem redlichen Mardochäus übergeben. Merkwürdig sind auch ihre Klagen über die Prellereien der Gastwirte; man erkennt deutlich, wie hier der rastlos umhergetriebene Unruhgeist Naogeorgus auf Grund eigener Erfahrung sein Herz ausschüttet. Unabhängig von Naogeorgus sind mehrere niederländische Lateinpoeten mit Estherdramen horvorgetreten, die kein besonderes Interesse darbieten: Philicinus, der seine Esther schon 1544 gedichtet hatte, aber erst 1563 den alten Ladenhüter im Druck erscheinen liefs und dem Bischof Gerhard von St. Omer widmete; er legte in der Widmung grofsen Wert auf die Präfiguration und vergleicht Esther mit der Jungfrau Maria; sodann Eutrachelius (1549), der auf die seltsamste Art die Geschichtsweisheit, die er aus profanen Autoren geschöpft hat, mit der biblischen Erzählung verquickt[1], endlich Laurimanus, der Schüler und Nachfolger des Macropedius, der mit seiner Esther (1560) seine dramatische Laufbahn eröffnete.

Die Geschichte der Susanna, die uns im volkssprachlichen Drama sehr häufig begegnet, tritt im lateinischen zurück, Birk hat seine Susanna erst deutsch, dann lateinisch gedichtet. Weit mehr Geist und Leben offenbart sich in der Susanna des Dominikaners Placentius, eines Zöglings der Brüder vom gemeinsamen Leben im Herzogenbusch.[2] Hier ist die Handlung in etwa fünfhundert Zeilen zusammengedrängt; der Überfall

1) Vgl. die Inhaltsangabe bei Schwartz, Esther im deutschen u. neulateinischen Drama 1894, S. 188ff. Über Rouillets Aman vgl. Buch III.

2) †1548. Über sein Leben vgl. Quétif u. Echard 1, 134.

Digitized by Google

im Garten mit dem raschen Wechsel der Rede, mit den sich überstürzenden Schmeichelworten und Drohworten der beiden Greise ist keinem unter den vielen Susanna-Dramatikern so vortrefflich gelungen.

Unter den neutestamentlichen Stoffen bevorzugte man jetzt vor allem die Gleichnisse, die im Mittelalter fast gar nicht dramatisiert worden waren. Hier waren Stoffe gegeben, die sich leicht zu einem nicht allzu langen Theaterstück abrunden liefsen; die, weil sie nicht zur heiligen Geschichte selber gehören, freien Spielraum für allerlei Zusätze gewährten und ohne Verletzung der historischen Treue so dargestellt werden konnten, als ob es sich um eine zeitgenössische Begebenheit handelte. Gnaphaeus hat sich in dem Drama, das der neuen Richtung die Bahn brach, sogleich den dankbarsten Stoff unter den neutestamentlichen Gleichnissen ausgesucht. Wir wissen jedoch, dafs dieser Stoff damals in der Luft lag. Macropedius hatte seinen Asotus etwa zwanzig Jahre vor dem Acolastus gedichtet, das deutsche Prodigusdrama des Burkhard Waldis war schon 1527 aufgeführt worden, aufserdem erwähnt Gnaphaeus selber im Vorwort eine nicht mehr erhaltene (dramatisierte?) Behandlung dieses Stoffes durch den Arzt Reyner Snoy, die er indes blofs vom Hörensagen kannte.[1] Auch haben schon die mittelalterlichen Bühnendichter, die sonst die Parabeln vernachlässigten, sich gerade mit dieser beschäftigt, aufser dem halb dramatischen Courtois und der italienischen Rappresentazione von Castellani ist vor allem ein sehr beliebtes und oft aufgelegtes französisches Drama aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zu erwähnen. In allen diesen Stücken zeigen sich bei Schilderung des Weltlebens des verlorenen Sohnes gemeinsame Züge: er wird in einem liederlichen Haus von Dirnen umschmeichelt, dann im Glücksspiel betrogen, seines Geldes und seiner Kleidung beraubt und endlich auf die Strafse gesetzt. Wenn wir bei Gnaphaeus und Macropedius deutliche Anklänge an diese Darstellung finden, so wäre es wohl denkbar, dafs ihnen eine niederländische Bearbeitung des französischen Dramas

---

1) In der Antwerpener Ausg. von 1555 fügte Gnaphaeus noch hinzu, diese Bearbeitung sei „dictione plane soluta metro“ abgefafst gewesen.

Digitized by Google

bekannt war, über deren Entstehungszeit allerdings nichts Näheres feststeht, doch reicht sie offenbar noch ins 16. Jahrhundert zurück. Aber die obige Reihe von Ereignissen aus dem Weltleben war auch schon längst aufserhalb des Dramas durch die Tradition fixiert; sie war durch zahlreiche bildliche Darstellungen[1] und wohl auch durch die volkstümlichen Prediger verbreitet; aus dieser Tradition sind vermutlich die Übereinstimmungen zwischen Burkhard Waldis und den lateinischen Dramatikern zu erklären.[2] Durch die breite Vorführung dieser Scenen erhielten die Prodigusdramen neben der eigentlichen Lehre der Parabel noch eine weitere lehrhafte Tendenz, die Warnung vor liederlicher Gesellschaft.

Unter allen biblischen Stoffen war keiner so geeignet wie dieser, mit den Kunstmitteln der römischen Komödie dargestellt zu werden. Dafs Gnaphaeus im ausgedehntesten Mafse mit Terenzischen, zum Teil aber auch mit Plautinischen Effekten operierte, haben die zeitgenössischen Humanisten natürlich bemerkt und ihrer Denkungsweise entsprechend dem Verfasser daraus keineswegs einen Vorwurf gemacht. Prateolus in seinem Kommentar zum Acolastus betrachtet es als seine Hauptaufgabe, die Entlehnungen darzulegen; sie seien so zahlreich, dafs, wer den Acolastus gründlich studiert habe, die römischen Komiker viel leichter verstehen werde. Abgesehen von den zahlreichen Phrasen und Witzworten, die Gnaphaeus sich von seinen Vor-

1) Mâle, l'art religieux du 13. siècle en France (Paris 1898) S. 261f. bespricht bildliche Darstellungen der Parabel in fünf französischen Kirchen; sie entsprechen genau der erwähnten Scenenreihe. Hierauf sind wahrscheinlich auch die analogen Scenen in den französischen Moralitäten „Bien avisé" und „Homme juste" zurückzuführen.

2) Spengler, der S. 165ff. die Abhängigkeit des niederländischen Stücks vom französischen nachweist, hat im übrigen den Sachverhalt nicht ganz richtig erkannt. Er hat nach den Worten „translaté du latin en français" auf dem Titel des ihm nicht im Original vorliegenden französischen Stücks vermutet, dafs es nach einem lateinischen Drama bearbeitet sei. Aber gleich nach diesen Worten heifst es auf dem Titel weiter „selon le texte de l'évangile", und Petit de Julleville (Répertoire S. 59) hat überzeugend nachgewiesen, dafs die Worte sonach nichts anderes bedeuten als eine dramatische Bearbeitung auf Grund des Vulgatatextes.

Digitized by Google

bildern aneignete[1], konnte er auch für den Gesamtton von ihnen lernen, der Schmerz des alten Vaters und überhaupt die Vorgänge im väterlichen Hause konnten vortrefflich in statarischen, die liederlichen Streiche des Sohnes und die Ausbrüche seiner Verzweiflung in motorischen Scenen behandelt werden. Wenn dem betrübten Vater Pelargus ein treuer Berater Eubulus zur Seite steht, so ist das vielleicht ein Nachklang aus dem alten französischen Stücke, wo der Ami de bonne foi beim Vater als Fürsprecher für den Sohn erscheint, aber der Ton in den Scenen zwischen den beiden Alten ist dem Terenz entlehnt, die Gegensätze zwischen dem strengen Vater Demea und dem liberalen Onkel Micio in den Adelphi, zwischen Vater Menedemus im Hautontomorumenus, den schweres Familienunglück niedergebeugt hat und dem alten Nachbar Chremes, der sich ihm mit tröstlichem Zuspruch nähert, hat Gnaphaeus mit entschiedenem Geschick für die biblische Parabel verwertet, sowohl in der Expositionsscene, als auch weiterhin im Laufe des Stückes, wo der Schauplatz mehrmals wieder ins Vaterhaus verlegt wird, bis endlich der reuige Sohn zurückkehrt. Vom älteren Bruder ist bei Gnaphaeus überhaupt nicht die Rede, während sich die anderen Dichter von Prodigusdramen den wirksamen Gegensatz der Brüder nicht entgehen liefsen.

Aber auch für das wüste Leben des Sohnes auf der Wanderschaft konnte Gnaphaeus sich seine Inspirationen aus Terenz holen, vor allem aus dessen leichtfertigster und ausgelassenster Komödie, dem Eunuchus. Der zweite, dritte und vierte Akt sind fast ganz mit dergleichen Scenen angefüllt. Da erscheint zunächst der heruntergekommene Pantolabus, dem der schlaue Pamphagus das schöne Parasitenleben anpreist — wie Gnatho im Eunuchus II, 2 — und ihn in die Geheimnisse seiner Kunst einweiht; Acolastus tritt zu ihnen; sie umschmeicheln den Gimpel und führen ihn zum Wirt Sannio, der ein köstliches Mahl bereitet und die Meretrix Lais herbeiholen läfst. Während sie drinnen schmausen, entwickelt sich eine Scene nach Plau-

1) Eine gute Zusammenstellung der entlehnten Phrasen bei Bolte. Der Praef. 2, 20 erwähnte Maevius ist jedoch nicht der schlechte Dichter; es handelt sich offenbar um einen Druckfehler für Maenius; vgl. Horaz Sat. I, 3, 23. Zu V. 49 vgl. Eunuchus 1f.

Digitized by Google

tinischer Art: die Dienerschaft läfst sichs auf ihre Art wohl sein, Bromia, die Köchin in dem sauberen Hause, hat mit der Kupplerin im Curculio die Neigung zu einem guten Trunke Weins gemeinsam. An Plautus erinnert auch die derbe und sinnliche Liebkosungsscene, die sich entwickelt, als Acolastus und Lais aus dem Hause hervortreten; sie hat ihm schon die Halskette abgeschmeichelt, als der Knecht Syrus meldet, die Lagerstätte sei bereitet. Das Weitere verläuft der mittelalterlichen Tradition entsprechend; wir erfahren, dafs drinnen die beiden Parasiten den Jüngling zum Spiel verlocken und ausplündern. Dann stürzt Acolastus auf die Bühne, Lais, die Parasiten, der Wirt hinter ihm her; Lais ist wie verwandelt, sie fordert energisch ihre Bezahlung und weist alle Vertröstungen und Liebkosungen schroff zurück. Endlich fallen auf ihr Geheifs die andern über ihn her, reifsen ihm Kleid, Hut und Schwert vom Leibe, stofsen ihn mit Prügeln von sich und kehren ins Haus zurück.[1] Die ganze Handlung zieht in den raschen Oktonaren ungemein flott und lebendig an uns vorüber, Gnaphaeus scheute nicht davor zurück, uns das Treiben des Wüstlings aufs anschaulichste darzustellen, aber Schlag auf Schlag folgt die Vergeltung, so dafs jede Möglichkeit einer verführerischen Wirkung ausgeschlossen ist. Der Dichter konnte ja ohne Rücksicht auf die Einheit der Zeit die Ereignisse zusammendrängen: der Acolastus hält einen kläglichen Monolog, dann tritt der Landwirt Chremes auf, der den Grufs des armen Acolastus mit einer Plautinischen Redensart grob zurückweist „Ich werde mich schon auch ohne dein ‚Salve‘ wohlbefinden“; da er ihm aber klagt, wie er von Hunger verzehrt werde und keine Arbeit finden könne, nimmt er ihn endlich als Schweinehirten an.

Während Gnaphaeus sich im wesentlichen darauf beschränkt, das Experiment einer Übertragung des biblischen Stoffs in die Kunstform des römischen Dramas geschickt und sauber durchzuführen, geht Macropedius im Asotus weit selbständiger zu Werke und hat vielleicht gerade deshalb keinen

1) In der späteren Redaktion (Antw. 1555) ist diese Scenenreihe am Schlufs durch den Posseneffekt entstellt, dafs Syra den Acolastus noch von oben mit einer übelriechenden Flüssigkeit begiefst.

Digitized by Google

so entschiedenen Beifall eingeerntet. Er ist auch in mancher Hinsicht enger mit der mittelalterlichen Tradition verwachsen, so ist es z. B. ein herkömmlicher Effekt des niederländischen geistlichen Dramas, wenn mitten im Stück in einer völlig episodischen Scene zwei Teufel, Belial und Astaroth, auftreten und sich über die Streiche des verlorenen Sohnes freuen. Dieser führt ebenso wie in der französischen Moralité schon vor seinem Abschied aus dem Vaterhaus ein wüstes Leben. Er veranstaltet ein Gelage mit den zwei Dirnen Margaenium und Planesium. Schon in der Moralité und noch früher im Gedicht von Courtois liebt der verlorene Sohn „die Schönen im Plural“; in der Moralité sagt der kupplerische Bösewicht, die zwei sollten nur zugleich dem Enfant prodigue die Cour machen, denn dieser sei im stande, sich in die 11000 Jungfrauen zugleich zu verlieben. Für die Schilderung dieses Treibens hat jedoch Macropedius, wie bereits Spengler bemerkte, manche Züge aus Plautus entlehnt. Der alte Eumenius mufs über Land gehen, er überläfst die Sorge fürs Hauswesen einem gewissenlosen Diener Comasta, der die liederlichen Streiche des Sohnes unterstützt. Das Treiben des pflichtvergessenen Gesindes füllt einen grofsen Teil der drei ersten Akte des Stückes aus, doch sind ihm auch redliche Diener gegenüber gestellt; ein Zankduett zwischen Comasta und dem Meier Cometa ist in engem Anschlufs an die Scene zwischen Grumio und Tranio in der Mostellaria gedichtet. Daneben erscheint ein Parasit, der die Dirnen für den jungen Herrn Asotus herbeiholt. Dieser erscheint mit einem Falken auf der Hand und singt ein fröhliches Liedchen; wie der Jüngling in der Mostellaria wünscht er den Tod des Vaters, um von allem Zwange ledig zu sein. Auch bei Vorführung der beiden Dirnen hat Macropedius das Laster keineswegs in verlockender Gestalt gezeigt; sie gönnen sich den Besitz des Jünglings nicht, überhäufen sich mit Schimpfwörtern, unter denen Ausdrücke wie „cloaca“ und „olida sus“ noch nicht die schlimmsten sind und geraten sich auf offener Scene in die Haare, bis Asotus sie glücklich auseinander bringt und zum Fortgehen bewegt. Es ist aber auch die höchste Zeit, denn der Vater ist inzwischen durch die Hinterthür zurückgekehrt und hält ein strenges Gericht über

Digitized by Google

das Bedientenpack. Der ältere Bruder tritt nun auch hinzu, aber seine Vorwürfe machen den Asotus nur noch störrischer, er beschliefst, in die Welt hinaus zu wandern.

Macropedius hat die Schilderung der Liederlichkeit des Asotus wohl auch aus dem Grunde in die Zeit vor dessen Abreise verlegt, weil er dadurch Gelegenheit erhielt, mit Beibehaltung der Einheit des Ortes die ganze lebendige Scenenreihe sich nach antiker Art vor dem Hause des Alten entwickeln zu lassen. Dagegen fehlt die anschauliche Vorführung der Schicksale des Sohnes in der Fremde. Nachdem im vierten Akte dargestellt ist, wie er mit seinen zwei Liebchen in die Fremde wandert und ein Chorgesang die Hörer vor den geldgierigen Meretrices gewarnt hat, erzählt in der ersten Scene des fünften Aktes ein Fremder dem Alten, wie der Sohn in Milet sein Geld verprafst habe und nun als Schweinehirt sein Leben elend friste. Aber schon in der folgenden Scene kommt der Parasit vom Hafen als Bringer fröhlicher Nachricht, der Sohn ist zurückgekommen und der Bote kann sich in der Vorratskammer gütlich thun. In dieser Parasitenscene zeigt sich der engste Anschlufs an die Captivi des Plautus. Das folgende verläuft im wesentlichen wie im Evangelium, ein hübscher Zug ist es, dafs der reuige Sohn auch für einen Sklaven um Verzeihung bittet, der noch wegen der früheren Ereignisse im Kerker sitzt. Auch kommt jetzt bei Macropedius der Charakter des älteren Sohnes zur Entfaltung, dessen lieblose Härte schon in den früheren Scenen angedeutet war.

Die Parabel vom barmherzigen Samariter dramatisierte der Niederländer Petrus Papeus (1537, s. o. S. 75). Doch ist der Hauptteil des Stückes mit anderen Dingen angefüllt. Ehe nämlich der junge Aegio im fünften Akt auf dem Weg von Jerusalem nach Jericho von den Räubern überfallen wird, stellt Papeus dar, wie verschiedene Parasiten und Gauner ihn dahin bringen, dafs er sich von seinem Pflegevater Megadorus und seinem wackern Lehrmeister Eubulus abwendet. Sie spiegeln ihm vor, die Meretrix Sarcophila in Jericho sei sterblich in ihn verliebt: es wird ein von Liebkosungsworten überfliefsender Brief der Sarcophila verlesen — in offenbarer Anlehnung an die erste Scene von Plautus Pseudolus — sodann bewirkt der

Digitized by Google

zauberkundige Hedylogus, dafs Aegio die tanzende Sarcophila erblickt und nun kann sich dieser nicht mehr halten; trotz den Warnungen des Eubulus begiebt er sich auf den Weg, wo ihm auf Veranlassung der Spiefsgesellen die Räuber auflauern. Aus dem Prolog, den offenbar Papeus selbst vor der Aufführung sprach, ergiebt sich, dafs es ein Hauptzweck seiner Komödie war, mit dieser Scenenreihe eine ähnliche belehrende und abschreckende Wirkung zu erzielen wie die Prodigusdramatiker. Für die Hervorhebung des eigentlichen Sinns der Parabel war die streiterfüllte Zeit nicht angethan, dafür ergeht sich Papeus in allegorischen Auslegungen, die wohl zum Teil aus der theologischen Litteratur stammen: Megadorus soll Gott bedeuten, Aegio den Menschen, Eubulus die Vernunft, das Öl des Samaritaners den heiligen Geist, und das Gasthaus, wo der Verwundete Pflege findet, die römisch-katholische Kirche.[1] Auch die Dramatisierung der Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus durch Macropedius (1541) fand Beifall bei den Zeitgenossen, wie schon die zahlreichen Auflagen beweisen. Doch hat es sich Macropedius nach seinem eigenen Geständnis bei diesem rasch hingeworfenen Werke bequem gemacht und einige der besten Wirkungen aus seinem früher erschienenen Homulus entlehnt, wo er bereits das unerwartete Eingreifen des Todes in den Lebenslauf eines Verschwenders dargestellt hatte. Wir werden später noch einige Dichter kennen lernen, die in weit originellerer Weise die Parabel zur Darstellung der sozialen Gegensätze benutzten.[2] Es wurden aber auch Gleichnisse dramatisiert, die noch weit weniger geeignet waren, in eine bühnenfähige Form gebracht zu werden. So hat Zovitius (1539) und mit Anlehnung an seine Arbeit auch Jakob Schöpper (1553) das Gleichnis vom verlorenen Schaf behandelt; sie suchten die Begebenheit durch Einführung allegorischer Gestalten zu einer

1) Der Samariter erscheint als Abgesandter des Megadorus, welcher meint, er führe den Namen Samariter mit Recht, denn er sei wirklich sehr barmherzig „Verum aget Samariten, voci congruet suae"! Die Rollen des Priesters und Leviten sind in völlig sinn- und schriftwidriger Weise umgestaltet.

2) Über ein verloren gegangenes lateinisches Lazarusdrama vgl. Bolte in den Publikationen d. litt. Vereins 209, XI.

Digitized by Google

dramatischen Handlung zu erweitern, ohne sie dadurch anziehender zu gestalten. Hieronymus Ziegler brachte die Gleichnisse von den Arbeitern im Weinberg (Vinea Christi 1548), vom Schuldner (Ophiletes 1549), von der Hochzeit des Königssohns (Regales nuptiae 1553), von den klugen und thörichten Jungfrauen (de decem virginibus 1555) in dramatische Form. Die Regales nuptiae haben wenigstens den Vorzug, daſs in gedrängter Kürze eine mannigfaltige Reihe von Ereignissen auf der Scene vorgeführt wird. Wir sehen da zuerst den König, seinen Sohn Abimelech und die Braut Ecclesia, dann werden vier Diener abgeschickt, um die Gäste einzuladen, das erste Mal werden sie abgewiesen, das zweite Mal auf der Bühne ermordet, nur einer entflieht und meldet die Gewaltthat dem Könige. Dieser sendet den Heerführer Titus aus, der dann zu Beginn des folgenden Aktes den Verlauf des Krieges erzählt mit Benutzung der schauerlichen Einzelheiten, die Josephus von der Belagerung und Zerstörung Jerusalems berichtet; Ziegler will so deutlich wie möglich hervortreten lassen, daſs mit den undankbaren Gästen die Juden gemeint seien, die die Heilsbotschaft zurückwiesen. Nun werden von neuem Hochzeitsgäste herbeigerufen: Griechen, Parther, Italiener, Gallier, Germanen; Isboleth (vir confusionis), der nicht in hochzeitlichem Gewand erscheint, wird von den Lorarii Dromo und Davus ins Gefängnis geworfen. Bei der Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen zieht der Verfasser allerlei allegorische Gestalten heran, um die Handlung durch 3 Akte hindurch zu schleppen. Der Bräutigam Christus und die Braut Ecclesia stellen sich zunächst selber vor und führen dann ein Liebesgespräch mit Anklängen an das Hohelied, weiter erscheint Fides, die Dienerin der Ecclesia, dann Spes, Caritas, Irene, Constantia, die wie die Köche in den Komödien des Plautus aufs Forum gehen, um Einkäufe für die Hochzeit zu machen. Mit dem feierlich strengen mittelalterlichen Mysterium von den Jungfrauen kann dies Machwerk natürlich den Vergleich nicht aushalten.

Die Geschichte Johannes des Täufers wurde in den vierziger Jahren dreimal behandelt, in Deutschland von Schöpper (1544), in England von Grimald (1547) und in Frankreich von Buchanan, von dessen Tragödie später die Rede sein soll. Alle drei sind

Digitized by Google

für den unerschrockenen Prediger der Wahrheit von Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt; selbst Schöpper, der so viele unbedeutende Machwerke für den laufenden Bedarf der Schule hervorbrachte, wird in diesem Fall von dem Stoff getragen und gehoben. Dabei entfaltet er vor uns ein mannigfaltiges Bild durch Massenwirkungen auf der Bühne. Er läfst 46 Personen und zahlreiche Statisten auftreten, jede Gruppe von Personen hat einen Wortführer (os), so erscheint Telones als Wortführer der Zöllner (os publicanorum), Empollemus als Wortführer der Kriegsleute, Issachar als Wortführer der Pharisäer. Nachdem diese alle zum Prediger hinausgezogen sind, kommt im zweiten Akt auch Herodes, in dessen Gefolge der Narr Morio für die Komik sorgt. Herodes schärft ihnen ein, sie sollten sich stellen, als seien sie blofs der Belehrung wegen gekommen. Johannes aber tritt ihm mit den Worten entgegen: Obwohl ich nicht glauben kann, dafs du plötzlich aus einem reifsenden Wolf ein sanftes Lamm geworden bist, will ich dir doch meine Ermahnungen nicht vorenthalten. Und nun hält er ihm eine Strafpredigt, er habe seine erste Frau wie einen Hund weggejagt und lebe nun im Ehebruch. In diesen flammenden Zorneswörten sehen wir den Dichter über sich selbst hinauswachsen, ebenso wie wir dies früher bei der Predigt des Johannes in Grabans grofsem Mysterium beobachten konnten. Alle bewundern des Johannes Kühnheit, Herodes ist erschüttert und der Narr. meint, dafs ihn gewifs noch lange die Ohren jucken werden. Zu Beginn des dritten Aktes erscheint dann Herodias und giebt ihrer Verwunderung Ausdruck, dafs Herodes seit einiger Zeit nicht mehr so fröhlich sei und auch in der Liebe nicht mehr den früheren Impetus an den Tag lege. Sie fragt den Narren aus, der erst unter allerlei Späfsen den Zurückhaltenden spielt, aber natürlich die Wahrheit doch nicht bei sich behalten kann, ein Motiv des komischen Dramas, das in späterer Zeit Harlekin und seinesgleichen mit Vorliebe anwandten, für das mir aber aus der Zeit vor Schöpper kein Beispiel bekannt ist. Nun verlangt sie mit heftigen Worten vom König, er solle den Johannes züchtigen und bringt ihn dahin, dafs er zugiebt, es sei für ihn doch nicht so wichtig, dafs er sich mit Johannes gut stelle als mit ihr, mit Küssen

Digitized by Google

und Liebkosungen sucht er sie zu beschwichtigen, so dafs am Schlufs des Aktes der Chor die Gelegenheit benützen kann, uns die schädlichen Wirkungen der Wollust mit reichlicher Citierung biblischer Exempel vorzuführen. Der kurze vierte Akt zeigt uns wieder Johannes im Gespräch mit seinen Schülern, er ahnt sein nahes Ende und will den Vätern in der Vorhölle die Kunde von ihrer nahen Erlösung bringen. Ohne Widerstand läfst er sich gefangen nehmen. Der fünfte Akt dagegen führt wieder mit breiter Ausführlichkeit das Hoftreiben vor. Herodes verrät uns in einem Selbstgespräch, dafs ihm Johannes doch imponiert; er hat ihm auch nach der Verhaftung Vorwürfe wegen des Ehebruchs ins Gesicht geschleudert. „Aber genug hiervon, jetzt will ich an den Ruhm meiner Königswürde denken.“ Er beauftragt den Boten Trochias, die Grofsen seines Reiches zu einem Festmahl herbeizuholen. Dann berät Herodias mit der Tochter Salome ihren Anschlag; sie soll während des Mahls eine saltatio sive Gallica sive Italica aufführen. Es entwickelt sich auf der Bühne ein grofses Gelage, Salome entzückt alle mit ihrer Tanzkunst und erbittet sich dann das Haupt des Täufers. Durch diese Bitte gerät Herodes in einen furchtbaren Zwiespalt und hat die schönste Gelegenheit zur Verwendung der Phrase: Inter sacrum et saxum sto. Endlich giebt er den Befehl zur Hinrichtung und schon in der folgenden Scene erscheint der Henker mit dem abgeschlagenen Haupt, seine Bewunderung über das gottergebene Ende des Johannes wagt er jedoch nicht laut zu äufsern aus Furcht vor den Corycaei.[1] Herodias betrachtet das Haupt mit höhnischer Genugthuung[2], doch als sie bemerkt, dafs der König erzittert, hebt sie die Tafel auf und schlägt den Gästen einen Spaziergang vor. In der letzten Scene erscheinen wehklagend die Schüler des Johannes, sie seien jetzt selber wie ein Körper ohne Haupt, und der Schlufschor erhebt sich über die gangbare, trocken moralisierende Art; er betont die Pflicht der Geistlichen, das Laster

1) So hiefsen in der Schulsprache die Angeber (Erasm. Adagia).

2) O lepidum caput age
Jam dissidium inter amantes, si potes para
Jam Regem reprehende ob adulterium . . .
Sic Zoilos decet remunerarier.

zu schelten; auch heute noch werden die Guten verfolgt, aber die Seele kann nicht getötet werden.

Wie Schöpper, so entrollt auch Grimald vor unseren Augen ein mannigfaltigeres Bild; schon in der Widmung bezeichnet er es als die schöne Aufgabe des Dichters, die Gestalten der Vergangenheit wieder aufzuerwecken und sie, von neuem Leben beseelt, vor den Augen der Zuschauer sich bewegen zu lassen. Auch bei ihm wird zuerst die Wirksamkeit des Täufers in der Wüste und dann das Treiben am Hofe vorgeführt. Doch treten bei dem protestantischen Verfasser die Intriguen der Pharisäer gegen Johannes sehr entschieden in den Vordergrund, gegen wen er dabei zielt, läfst er deutlich genug hindurchblicken, wenn die Pharisäer den unerschrockenen Prediger als einen „intolerabilis haereticus“ bezeichnen. Auch hier erscheint ein Hofnarr mit dem Plautinischen Namen Gelasimus, der als Pförtner sich mit den Pharisäern allerlei Späfse erlaubt, vor dem Hofgesinde eine Predigtparodie zum besten giebt und mit seinen dürftigen Witzen die Gunst der Sklavin Syra vergeblich zu erringen sucht. Dagegen läfst sich Grimald die grofse Wirkung der Bufspredigt vor Herodes entgehen; Johannes, von Herodes herbeigerufen, hält gegen Ende des zweiten Aktes vor ihm und der Königin eine Predigt ganz allgemeinen Inhalts und begiebt sich dann mit beiden ins Haus. Was er ihnen dort sagte, erfahren wir erst, als alle drei im folgenden Akt wieder erscheinen. Die wuterfüllte Herodias ruft dem Propheten ein Quem ego entgegen und verteidigt mit leidenschaftlicher Dialektik die Rechte ihrer Liebe[1], ihre überstürzende Beredsamkeit kommt geschickt zum Ausdruck, indem sie von den feierlichen Senaren zu geflügelten Dimetern überspringt. Dem gegenüber bleiben die wiederholten Mahnungen wirkungslos

1) — — an tua non sum ego
Herodias, non es tu item Herodes meus?
An non jocos, risus, amoena gaudia
Tecum solebam tractare arbitrio tuo?
Furtivus haud amor noster, sed conjugium
Verum est, Johannes quodcunque garriat.
Palam dextras conjunximus, idque nemine
Redarguente praeter istum Barbarum.

Digitized by Google

die Johannes von der anderen Seite an den König richtet; er läfst den Propheten ins Gefängnis werfen und gleich darauf werden alle seine Reuegedanken durch die Liebkosungen der Herodias erstickt.[1] Im folgenden Akt erscheint die Tochter. die hier den charakteristischen Namen Tryphera führt, die Mutter weist sie an, wie sie sich schmücken und mit Kleinodien behängen solle und ohrfeigt den Narren, der mit seinen frechen Bemerkungen dazwischenfährt. Doch vor der entscheidenden Scene sucht sie noch einmal vergeblich den unbeugsamen Propheten umzustimmen. Sie unterredet sich mit ihm durch das Fenster des Kerkers, der also offenbar am einen Ende des Schauplatzes hergerichtet war. Die Gastmahlscene ist trotz der detaillierten Aufzählung der Speisen und den Gesangsvorträgen des Narren doch bei weitem nicht so charakteristisch wie bei Schöpper, zudem bekommen wir den Verlauf der Scene noch einmal im fünften Akt zu hören, wo Syra die letzten Schicksale des Johannes den Jüngern in phaläcischen Versen erzählt. Herodias tröstet sich mit dem „Oderint, dum metuant“, Herodes stürzt noch einmal hervor mit einem Ausbruch der Verzweiflung und gestattet den Jüngern das Begräbnis ihres Meisters.

Es könnte auffallen, dafs in allen diesen Johannesdramen die Taufe Jesu nicht dargestellt wird, dafs Jesus überhaupt in ihnen nicht auftritt, während Gott selber bei Grimald einige Worte der Ermahnung an den Täufer richtet. Offenbar steht dies in Zusammenhang mit der herrschenden Abneigung vor der dramatischen Vorführung Jesu, die schon zu einer Zeit hervortritt, als die religiösen Bedenken gegen das geistliche Drama noch keine bestimmte Formulierung erhalten hatten. Zuerst begegnen wir diesen Bedenken bei Macropedius, der in seinem Lazarus[2] (1441) sich dagegen erklärt, dafs der Heiland von den Histrionen dem Volke ex pulpito dargestellt werde. Später verhielt er sich nicht mehr so ablehnend. Sein Jesus scholasticus, der 1556, also zwei Jahre vor dem Tode des Dichters erschien, behandelt das Auftreten des zwölfjährigen

1) — — — Pergamus intra, ubi
Naturae nostrae jura jam novabimus.

2) Mir allerdings blofs aus der Kölner Ausg. von 1557 bekannt.

Knaben im Tempel; hier beschränkt sich Macropedius in der Vorrede auf die Bemerkung, dafs Jesus als Mann zur Darstellung in der Komödie ungeeignet sei. Schöpper erzählt in der Widmung vor seiner Ovis perdita die Entstehungsgeschichte des Stückes; man hätte das gleichnamige Stück des Zovitius in Dortmund aufführen wollen, hätte aber daran Anstofs genommen, dafs Christi Person darin „nimis expresse ac evidenter“ hervortrete, so habe er sich nun dem „crasso captui“ dieser Leute anbequemt und seine neue Bearbeitung veranstaltet.

So sind denn die lateinischen Schuldramen aus dem Leben Jesu nicht so zahlreich, wie man vielleicht erwarten sollte; auch gehören sie nicht zu den litterarisch hervorragendsten der Gattung. Wenn Macropedius im Jesus scholasticus sich eine Abweichung von seinem sonst eingehaltenen Grundsatz gestattete, so that er dies offenbar, weil er den jugendlichen Heiland der Schuljugend als ein Muster vorstellen wollte. Es ist übrigens eines seiner schwächsten Werke. Das Auftreten des zwölfjährigen Jesus im Tempel wird durch langweilige Reden und Abschweifungen zu einem Schauspiel von fünf Akten (50 Seiten des gewöhnlichen Kleinoktavformats) ausgedehnt, fortwährend Gebete des Knaben und Thränen über sein zukünftiges Schicksal. Saulus erscheint schon hier als sein Gegner, Nikodemus und Stephanus als seine Anhänger, letzterem prophezeit Christus sein Martyrium. Wenig erfreulich wirkt es auch, wie im Schlufschor des dritten Aktes die Moral eingeschärft wird, man solle Gott mehr lieben als die Eltern. Die Disputation im Tempel dreht sich der Überlieferung entsprechend um die Lehre vom Messias. Noch unbedeutender ist Zieglers Infanticidium (Widmung von 1555), eine dürftige und farblose Dramatisierung der Anbetung der drei Könige und des bethlehemitischen Kindermords, die Mordscene selber wird nicht auf der Bühne vorgeführt, sondern wie im ältesten christlichen Drama durch eine Wehklage der Rahel angedeutet.

Nur zwei Dramen sind zu erwähnen, in denen Jesus als Lehrer und Wunderthäter im Mittelpunkt der Handlung steht, der Anabion von Sapidus (aufgeführt 1539 zur Feier des Einzugs in ein neues Schulgebäude in Strafsburg) und der Philargyrus von Pantaleon (1546). Das erstere Drama erfreute sich grofser

Digitized by Google

Beliebtheit, wir hatten es schon öfters zu erwähnen, weil der Dichter im Prolog sich mit ganz besonderer Ausführlichkeit über die Rechte und Pflichten des geistlichen Dramatikers verbreitet. Freilich mufs er eingestehen, man könne es unmöglich jedem recht machen und erzählt daher zum Schlufs des Prologs die Fabel vom Vater, Sohn und Esel. Im Drama selber ist er offenbar bestrebt, den Ort der Handlung zu konzentrieren, sie entwickelt sich vor dem Hause des Lazarus, der krank von einer Reise zurückkehrt, dann kommt im zweiten Akt Magdalena, um auszuschauen, ob Martha nicht bald zurückkehre, dann erscheint diese mit einer Dienerin und im Gespräch wird von dem protestantischen Dichter die legendarische Tradition von dem weltlichen, leichtfertigen Leben des Lazarus vor seiner Bekehrung verwertet. Weiterhin erscheint vor dem Hause des kranken Nikodemus ein Verehrer Jesu, den der doppelzüngige Spion Chamus aushorchen will, aus der Thür tritt der Diener Philergus, der mit einem Uringlas zum Arzt geschickt wird und uns in einem Monolog von den Hausfrauentugenden der Martha und der Unthätigkeit der Magdalena erzählt, die immer erst wartet, bis ihr die gebratenen Tauben in den Mund fliegen. Zu Beginn des dritten Aktes erscheint er wieder, Martha aus dem Hause ihm entgegen, er erzählt von seinem Besuch bei den Ärzten, von ihren gravitätischen Minen und ihren wichtigthuerischen Phrasen, doch hätten sie schliefslich gesagt, Gott allein könne helfen. Da kommt aus dem Hause die Meldung, Lazarus liege im Sterben, Martha eilt hinein und nun erscheint ein anderer Diener des Lazarus, der Bösewicht Malchus, der gehört hat, sein Herr sei höheren Ortes wegen seiner Freundschaft mit Jesus nicht gut angeschrieben. Er erklärt nun im vierten Akt in einem langen Monolog, dafs er wie eine kluge Maus einen neuen Unterschlupf suchen und in die Dienste des Hohenpriesters treten wolle. Erst im fünften Akt erscheint Jesus mit den Aposteln, er bewegt sich, von den Leidtragenden geführt, zum Grabe, das wir uns an einem Ende des Schauplatzes zu denken haben, und auf sein Gebet hin erfolgt in der letzten Scene die Auferweckung des Toten, worauf in einem langen Epilog die Zuschauer als Leute „emunctissimae naris“ bekomplimentiert und um Nachsicht gebeten werden.

Digitized by Google

Pantaleon hat sich offenbar Sapidus zum Vorbild genommen, auf den er sich auch im Prolog beruft. Bei ihm spielt die Handlung vor dem Hause des Zachäus, der zunächst als ein hartherziger Wucherer erscheint. Christus geht mit den Jüngern zu ihm hinein und verwandelt ihn aus einem Philargyrus in einen Philochristus. Von dieser entscheidenden Wendung erfahren wir durch die hochmütige und putzsüchtige Frau des Zachäus, die aus dem Hause hervortritt und einer Dienerin ihr Leid klagt. Doch läfst sie sich von Johannes zur Rückkehr ins Haus bewegen und am Ende des Stückes erscheint sie als Bekehrte; während ihr Mann das unrecht erworbene Gut den Armen verteilt, opfert sie ihren Schmuck, auf den sie vorher so stolz war. Daneben werden noch andere Personen aus dem Evangelium in die Handlung verflochten und ihre überlieferten Charakterzüge ähnlich wie bei Sapidus weiter ausgeführt. So erscheinen Nikodemus, Judas und vor allem Kaiphas und die Pharisäer, die das ganze Stück hindurch die Handlungen Jesu mit ihren hämischen Bemerkungen begleiten; sie freuen sich, dafs er sich durch seinen Verkehr mit den Zöllnern eine Blöfse gegeben habe; bei der Güterverteilung des reuigen Zachäus lauern sie jedoch gierig darauf, dafs auch die Priesterschaft ihr Teil erhält. Der protestantische Verfasser läfst deutlich hindurchblicken, an wen er hier gedacht hat.

Auf dem Gebiete der Passionsgeschichte hätte das Schultheater mit den grofsen Aufführungen mittelalterlichen Stils schwerlich wetteifern können. Dazu kam noch auf protestantischer Seite das Bedenken, man dürfe den Erlöser nicht wie einen unschuldigen Menschen beklagen und beweinen.[1] Wenn trotz dieser Bedenken der energischste dramatische Vorkämpfer des Protestantismus Naogeorgus sich in einer seiner Tragödien eine Begebenheit aus der Passionsgeschichte zum Vorwurf gewählt hat, so können wir uns wohl vorstellen, dafs er nicht in den Fehler übergrofser Weinerlichkeit und Rührseligkeit verfiel. Sein Judas Iscariotes (1552) ist ein Werk des Zornes und Hasses; bei dem Helden, der in greller Beleuchtung im

1) Weitere protestantische Urteile über die Dramatisierung der Passion und Auferstehung s. u. Buch VIII.

Digitized by Google

Mittelpunkt steht, dachte Naogeorgus nach seinem eigenen Geständnis an diejenigen, die sich von der Reformation wieder abgewandt hatten und offenbar zugleich an diejenigen, die sich während des grofsen Interimsstreits einer schwächlichen Vermittelung geneigt zeigten, mit gutem Bedacht hat er sein Werk dem Rat der Stadt Strafsburg gewidmet. Nichts vergegenwärtigt uns so den Gegensatz der Zeiten, als wenn wir die traditionelle Form der mittelalterlichen Passionsspiele mit diesem durchaus persönlichen Kampfdrama vergleichen. Wir sahen schon früher, wie wenig von seiten der mittelalterlichen Dichter geschehen war, um die Gestalt des Passionsdramas, die am meisten psychologisches Interesse darbietet, mit schärferen Zügen herauszuarbeiten, Naogeorgus hat gerade diese Gestalt erkoren und sich in ihre Schilderung mit ingrimmigem Behagen vertieft. Nur zwölf redende Personen treten bei ihm auf, die sich jedoch in breit ausgeführten Gesprächen vor uns entfalten, die Tragödie umfafst 112 Druckseiten in Kleinoktav.

Naogeorgus will uns nun vorführen, wie die Geldgier alle andern Regungen in Judas' Seele erstickt, wie sie ihn endlich zum Verrate antreibt und wie er dann durch Reue und Verzweiflung zu dem Selbstmord getrieben wird, also ein tragisches Problem im gröfsten Stil. Die traditionelle dramatische Kunst der Humanisten war auf die Lösung solcher Aufgaben nicht eingerichtet, sie nahm für die Schilderung von Seelenkämpfen die allegorischen Personifikationen der Tugenden und Laster zu Hilfe. Für die Darstellung von Judas' Verrat waren die allegorischen Figuren schon in den mittelalterlichen Mysterien verwendet worden, die Naogeorgus in seinem Regnum Papisticum mit dem beifsendsten Hohn überschüttet. Freilich läfst er in der Anwendung dieses Kunstmittels alle Mysteriendichter weit hinter sich zurück, seine starren Allegorien verbreiten ein unheimliches Grauen über den Schauplatz. In der ersten Scene bereitet uns der Teufel Sargannabus auf die Erscheinung des Hauptthelden vor. Er schildert seinem Herrn Satan den Mann mit dem roten Bart und bleichen Gesicht und meint, er werde wohl ein geeignetes Werkzeug für ihre Pläne sein, auch vergifst er nicht den Zug der mittelalterlichen Tradition, dafs Judas als Kassenführer stets ein Zehntel der Einnahmen unter-

schlagen habe. Er werde immer geldgieriger und fange schon allmählich an, den Herrn wegen seiner Güte und Freigebigkeit zu hassen. Nun tritt Judas auf die Bühne, verfolgt von Conscientia, mit groben Worten fährt er sie an, sie solle sich zum Teufel scheren, aber sie heftet sich an seine Sohlen, redet ihm unaufhörlich zu und in einer raschen Stichomythie weist sie alle die Trugschlüsse zurück, mit denen sich Judas einreden will, dafs er ein Recht dazu habe, den Herrn zu hassen, der zu wenig auf Bereicherung der Kasse bedacht sei; er sei wie der Äsopische Hund, der für sich nichts will und auch den anderen nichts gönnt. Endlich wird die lästige Mahnerin von Judas fortgejagt. Der Teufel Sargannabus hat dies ganze Gespräch belauscht, nun tritt er teilnehmend an Judas heran, der ihm erzählt, wie die Schwester des Lazarus beim Gastmahl die Salbe verschwendet habe und wie seine tadelnden Bemerkungen vom Herrn zurückgewiesen worden seien. Mit höhnischer Ironie wiederholt er die sanftmütigen Phrasen, die er über sich habe ergehen lassen müssen. Nun fällt es dem Teufel nicht schwer, ihn zum Verrat zu bereden. Aber als er sich auf den Weg zum Hohenpriester macht, will ihm Conscientia wieder keine Ruhe lassen; kaum hat er sie abermals verscheucht, so erhebt sich am Thore des Hohenpriesters eine neue Schwierigkeit; auch in diesem Drama Naogeorgs ist der Weg zu dem grofsen Herrn durch einen habgierigen Thürhüter versperrt, der sich erst willfährig zeigt, als ihm Judas einen Anteil an dem zu erwartenden Sündengeld verspricht. So spinnt sich die Handlung weiter; wir sehen, wie Judas in der Ratsversammlung mit dem Hohenpriester um den Preis des Verrates feilscht, wie dieser sich über den von Gott gesandten Mann freut, wie Judas noch bei den Vorbereitungen zum Abendmahl seinen Schachergeist zeigt, wie Jesus — der übrigens keinen gröfseren Anteil an der Handlung hat, als der Zusammenhang unbedingt erfordert — das Abendmahl hält und dann im Garten gefangen genommen wird. Dazwischen kommt immer wieder die unermüdliche Conscientia, einmal sucht Judas sie mit spöttischen Zwischenrufen (gigi, gaga) zu übertäuben, einmal hilft ihm der Teufel sie zu verjagen, bis endlich in dem Augenblick, da Judas sieht, wie der Herr gefesselt aus dem Palast des Hohen-

Digitized by Google

priesters geführt wird, die Warnerin furchtbarer als jemals an seiner Seite erscheint und alle Beschönigungsversuche in ihrer Nichtigkeit aufdeckt; Judas, völlig gebrochen, fügt sich ihrem Befehl, das Geld zurückzubringen. Nun folgt der zweite Auftritt des Verräters vor den Priestern, in den Hauptzügen wie im Evangelium. Dann verwendet der Dichter noch einmal die beiden allegorischen Figuren, um uns unmittelbar vor dem Selbstmord einen Blick in die Seele des Verräters thun zu lassen, beide überschütten ihn zu gleicher Zeit mit Vorwürfen, Conscientia wegen des Verrats, Sargannabus, weil er so dumm war, das Geld wieder wegzugeben. Conscientia zeigt sich jetzt nach Luthers Auffassung als eine „böse Bestia und böser Teufel", der in Verzweiflung führt; sie giebt Judas den Rat, sich aufzuhängen, Sargannabus überreicht ihm einen Strick, den er für solche Fälle stets in Bereitschaft hat. Ob Judas auf der Bühne sich das Leben nahm, ist nicht ganz klar, der kurze Epilog beginnt mit den Worten: Sic ille se suspendit und ruft den Zuhörern ein Valete zu. Die Chöre erheben sich an manchen Stellen über die gewöhnliche lehrhafte Trockenheit, namentlich der Chor am Schlufs des ersten Aktes über die Geldgier und der Chor am Schlufs des dritten Aktes, der die polemische Absicht deutlich hervortreten läfst: es gebe auch heute noch solche, die am liebsten Christus aus dem Weg räumen und den Antichrist anbeten möchten, damit sie reich und den Herren dieser Welt angenehm würden.

Während dies Drama aus der Passionsgeschichte vereinzelt blieb, wurde die Auferstehung mehrmals behandelt. Grimald in seinem Christus redivivus (1543) stattet die Grabeswächter der Tradition entsprechend mit ein paar komischen Zügen aus, mit denen er jedoch hier ebensowenig wie in seinem Archipropheta sonderlich glücklich ist. Nach der Höllenfahrt schickt Cacodaemon die Furie Alecto auf die Erde, diese beredet Kaiphas, er solle die Soldaten bestechen, dafs sie die Auferstehung leugnen. Philicinus' Magdalena (1544) ist ganz in Dimetern abgefafst; die Gespräche der Marien, von ermüdender Länge, stehen hier im Vordergrund.

Dafs nach der Reformation die Dramen aus der Heiligengeschichte zurücktraten, versteht sich bei den protestantischen

Digitized by Google

Lateindramatikern von selbst; auf katholischer Seite erkannten erst die Jesuiten, welches treffliche Mittel der dramatischen Propaganda ihnen die Vorführung dieser Heroen der alten Kirche gewähren mufste, ein Mittel, dessen frühere Vernachlässigung uns einen neuen Beweis dafür darbietet, mit welcher Indolenz die litterarische Vertretung der katholischen Interessen betrieben wurde. Um so mehr verdient daher ein belgischer Dramatiker, Gregorius Holonius, eine ehrende Erwähnung, der schon 1556 drei Märtyrerdramen: Katharina, Laurentias und Lambertias, veröffentlichte. Man sieht, dafs Holonius ebenso wie die ersten humanistischen Dramatiker die Titel seiner Tragödien in der Weise bezeichnete, wie dies sonst nur beim Heldenepos üblich war, er erklärt die Heiligen der Verehrung würdiger als die heidnischen Helden, die auf der antiken Bühne vorgeführt wurden. Trotzdem Katharina, Laurentius und Lambertus durch den Tod die ewige Seligkeit gewannen, hat Holonius überall den Titel Tragödie gewählt unter Berufung auf den Flammentod und die Apotheose am Schlufs von Senecas Tragödie Hercules Oetaeus; alle drei Märtyrerdramen wurden am Bartholomäus-Gymnasium in Lüttich aufgeführt. Am merkwürdigsten ist die Lambertias, die die Geschichte des heiligen Bischofs Lambertus von Lüttich vorführt, in dem Widmungsschreiben an einen Kanonikus der St. Lambertskirche dortselbst beruft er sich auf das horazische „celebrare domestica facta“, sowie auf Senecas nationale Tragödie Octavia. Mit dieser Tragödie hat auch die Lambertuslegende eine gewisse Verwandtschaft; sie berichtet, wie der tyrannische Fürst Pipin der rechtmäfsigen Gattin seine Liebe entzog und sich der buhlerischen Alpais zuwandte, trotz der mahnenden und strafenden Worte des Lambertus; Alpais stiftete nun ihren Bruder an, den unbequemen Warner zu ermorden und so erlitt Lambertus den Tod. Die Legende bot dem Dichter eine Reihe von wirksamen Momenten, vor allem wie Lambertus während eines Gastmahls vor Pipin und Alpais als Strafprediger erscheint, ferner in der schönen Scene, wo er den nahen Tod erwartet, der ihm durch einen Traum verkündigt ist und zwei junge Priester erklären, bis zum letzten Augenblick treu bei ihm ausharren zu wollen; im Gegensatz dazu erscheinen in der folgenden

Digitized by Google

Scene der Mörder und seine Spiefsgesellen, die sich für ihr Verbrechen Mut antrinken. Unter ihnen ist einer, Melas, durch groteske Scheuslichkeit hervorragend, aufserdem fehlt auch in der Umgebung der Buhlerin nicht die traditionelle Figur der Leno. Nach Holonius hat noch ein anderer niederländischer Geistlicher, der Frater Cornelius Crullus ein handschriftlich erhaltenes lateinisches Spiel von S. Trudo verfafst (1565), doch ist dies blofs die freie Übersetzung eines niederländischen Dramas, das wir noch kennen lernen werden.[1]

* * *

Die grofsen kirchlichen Gegensätze, deren Spuren uns schon im biblischen Drama entgegengetreten sind, mufsten sich natürlich noch deutlicher in den Dramen aus der Zeitgeschichte äufsern. In deutscher Sprache traten solche Dramen sehr bald nach dem Auftreten Luthers bei den Fastnachtsaufführungen hervor und auch, als im Lauf der dreifsiger Jahre der neue Stil des lateinischen Schuldramas sich immer weiter entwickelte und ausbreitete, fehlte es nicht an ähnlichen Versuchen. Doch hatten sich schon vorher die katholischen Polemiker der Form des lateinischen Dramas bemächtigt. Luther hatte ihnen ja einen bequemen Anhaltspunkt gegeben, als er 1525 „der Welt und dem Teufel den Possen spielte“, sich mit seiner Käthe zu verheiraten. Sein erbitterter Feind, König Heinrich VIII. von England, empfand gewiss eine grofse Freude, als am 10. November 1528 der Schulmeister von St. Paul zu London, John Rightwise, in seiner und des Hofes Gegenwart zu Greenwich eine lateinische Komödie aufführte, in der Luther und seine Frau, er in rotem Damast und schwarzem Taft, sie in roter Seide auftraten, aufserdem erschienen u. a. Petrus, Paulus und Jakobus in weifsem Sammet, der Friede in weifs, reich gekleidet und drei Deutsche in ihren geschlitzten Kleidern.[2]

Wenn dieses Stück verloren gegangen ist, so besitzen wir dafür noch ein ähnliches, den Ludus ludentem Luderum ludens,

1) Der Anfang (in Senaren) ist in „Trou moet blycken“ S. Xf. mitgeteilt.
2) Vgl. Brewer, Letters and papers IV, Th. 2, 1605f.

Digitized by Google

verfafst 1530 von dem Magister Johann Hasenberg, einem Mitglied jenes Cochläusschen Kreises in Leipzig, dessen dürftige und kleinliche, an Persönlichkeiten haftende und sich im Schmutz gefallende Polemik in jüngster Zeit gebührend charakterisiert wurde.[1] In der Widmung an Cochläus spricht Hasenberg die Hoffnung aus, es möge ihm mit dieser Schrift gelingen, Luther zur Reue, zur Rückkehr in den Schofs der Kirche und zur Trennung von Katharina von Bora zu bewegen. Übrigens ist Hasenbergs Drama noch in der älteren Manier gehalten, etwa wie die Locherschen Dramen, nur mit häufigerem und lebendigerem Wechsel von Rede und Gegenrede. Gleich zu Anfang erscheint Katharina von Bora, reuig über den gethanen Schritt; sie hat im Traum die heiligen Jungfrauen Thekla, Cäcilia und Agnes gesehen und will trotz Luthers Argumenten zum keuschen Leben zurückkehren. Als Luther sich darauf beruft, Gottes Geist zu haben, meint sie, sie wisse schon, welchen Geist er habe, „ego ex sponsa Christi facta sum tua cloaca". Nach dieser Probe kann man sich einen Begriff vom Geiste der Dichtung bilden, in deren weiterem Verlauf jedoch die herkömmlichen Motive von den verfolgten allegorischen Tugenden und von der Prozefsverhandlung mit unleugbarem Geschick verwendet sind. Religio tritt wehklagend auf, in dürftigem Gewand, begleitet von Spes, einer kleinen, kränklichen Person, getröstet von einem Orator, der ihr Grüfse vom Kaiser bringt, dann kommt Haeresis, üppig geputzt, mit ihren Zofen Seditio und Corruptio scripturae, sie rühmt sich stolz ihrer Thaten[2], die Zofen desgleichen. Dann beginnt vor dem Richterstuhl des Philochristus ein Verfahren gegen Luther, dem der Orator ein langes Register seiner politischen und religiösen Sünden vorhält,

1) Vgl. Spahn, Cochläus (1898) S. 138f., 200ff. Ein Exemplar des Ludus in Breslau. Soffner (ein Lutherspiel aus alter Zeit, Breslau 1889) veröffentlichte einen deutschen Auszug, womit er eine Demonstration gegen die Lutherfestspiele beabsichtigte.

2) u. a. Ego ex parochiis meretricium lupanaria, ex piis monachis perjuros apostatas, ex castis vestalibus sordida scorta, ex canonicis epistolis stramenticias (Anspielung auf die Äufserung Luthers über den Brief des Jakobus im Vorwort zum N. T. von 1522), ex authenticis apocrypha facio et formo, ego purgatorium e rerum natura tollo.

Digitized by Google

vor allem die Bekämpfung des liberum arbitrium, durch die eine execrabilis inertia entstehen müsse. Als nun Luther trotz eindringlicher Mahnung des Philochristus seine Irrtümer nicht eingestehen will, befiehlt dieser den Lanzenknechten, ihn abzuführen und zu verbrennen, „ut bene illustretur ac incalescat", die Knechte rufen ihm drohend zu: Move te ocius, celebrabimus missam Luderanam (so wird immer geschrieben) deo Vulcano" und der Epilog prophezeit mit Benutzung der Worte Virgils in der vierten Ekloge, die Kirche werde nun in neuem Glanze erstrahlen. Wenn der Verfasser schliefslich die Zuschauer auffordert, Beifall zu klatschen, so ist das natürlich noch kein Beweis dafür, dafs eine Aufführung stattfand oder auch nur, dafs der Verfasser eine solche beabsichtigte. Dagegen ist die berüchtigste unter den dramatischen Schmähschriften gegen Luther, die obscöne Monachopornomachia des Simon Lemnius, unzweifelhaft ein blofses Buchdrama.

Aber um dieselbe Zeit, da das Pasquill des Simon Lemnius erschien, führte auf der lutherischen Seite Naogeorgus den grofsen Hauptschlag der dramatischen Polemik in seinem Pammachius (1538).[1] Er unternahm das kühne Wagnis, ein protestantisches Geschichtsbild zu entwerfen, das die Entwicklung der Kirche im Lauf eines Jahrtausends umfafste und zugleich einen weiten Blick in die Zukunft eröffnete; ganz auf seine eigene Gestaltungskraft angewiesen, mit den dürftigen Veranschaulichungsmitteln des humanistischen Schultheaters, suchte er eine ähnliche Wirkung auf die Gemüter zu erreichen, wie sie die alte Kirche als das Ergebnis einer jahrhundertelangen theologischen und dramaturgischen Entwicklung bei den glänzenden Fronleichnamsaufführungen erreicht hatte. So zeichnet er in grofsen Zügen die Entwicklung der römischen Kirche von der Zeit, da die römischen Kaiser das Christentum annahmen, bis zum Auftreten Luthers; die Kaiser dieses ganzen Zeitraumes werden durch die eine typische Figur des Julianus dargestellt; als Vertreter des Papsttums erscheint Pammachius, ein gewaltthätiger roher Genufsmensch, während dessen Ratgeber Porphyrius alle die schlauen Ränke und Kniffe der Kurie in seiner Person

1) Neudruck von J. Bolte und E. Schmidt, Berl. 1891.

Digitized by Google

vereinigt. Sogleich in der einleitenden Scene, in der Christus mit Petrus und Paulus erscheint, wird Pammachius als der Antichrist bezeichnet, sodann werden wir nach Rom geführt, wo eben Julianus den neuen Glauben angenommen hat, der Bischof Pammachius tritt auf, voll Begier nach irdischem Genuſs und irdischer Herrlichkeit, ebenso Porphyrius, und es ist nicht übel dargestellt, wie beide gegenseitig sich ihre Karten aufdecken; da Julianus sich nicht willfährig zeigt, beschlieſsen sie, sich mit der Hölle zu verbinden. Der zweite Akt führt uns ins Höllenreich, wo Satan die Berichte seiner Untergebenen empfängt. Die Bekehrung Julians ist ihm natürlich sehr schmerzlich, doch können auch einige böse Geister sich ihrer Erfolge rühmen: Planus hat die Häresie ausgesäet, Stasiades hat die Armen gegen die Reichen aufgehetzt, Chremius verbreitet Diebstahl und Wucher. Also Teufel mit klassischen Namen, die Höllenscenen haben hier etwas Starres und Strenges, ohne die komischen Zuthaten im mittelalterlichen Stil. In diese Versammlung tritt Pammachius mit Porphyrius ein, um dem Satan seine Huldigung darzubringen, sie sagen: wir leben nun einmal in der Welt, wie können wir uns da dem Fürsten der Welt widersetzen? Und so schwört Pammachius, dem Satan treu zu dienen und für ihn gegen das Reich Christi zu kämpfen und empfängt dafür vom Höllenfürsten die dreifache Krone!

Im dritten Akt enthüllt uns Naogeorgus ein Bild der Schandthaten des päpstlichen Antichrist. Auf Grund der gefälschten Schenkung Konstantins maſst er sich weltliche Herrschaft an und demütigt den anfangs widerstrebenden Kaiser Julianus; in der Vorrede hat Naogeorgus selber darauf hingewiesen, daſs ihm in dieser Scene die Unterwerfung Barbarossas unter den Papst bei der Zusammenkunft in Venedig vorschwebte. Hier entfaltet sich vor uns der volle Triumph des Papsttums; am Thronsitz des Papstes hält Porphyrius eine Rede von etwa dreihundert Zeilen über die päpstliche Gewalt, den Ablaſshandel und überhaupt die Geldspenden nach Rom als die höchste und wichtigste Pflicht der Gläubigen. Sodann folgt die Einsetzung der Kardinäle, Kanoniker und Mönche, Satan freut sich über dieses Heer von neuen Dienern und zugleich bringt Satans alter Diener Planus aus dem Morgenlande die Botschaft, daſs

Digitized by Google

auch dort durch den Mahometanismus ein mächtiges neues Bollwerk des Satanischen Reiches errichtet worden sei.

So können dann im vierten Akt Satan und Pammachius mit ihrem ganzen Anhang ein grofses Festgelage feiern, natürlich — kein Vergnügen ohne Damen (Nulla sine mulieribus sunt plena gaudia) —; hier hat die Phantasie des Dichters wieder einen Sprung über mehrere Jahrhunderte gemacht, es ist offenbar, dafs er an Rom zur Zeit Alexanders VI. dachte. Die Wogen der Feststimmung gehen sehr hoch, allgemeine Besoffenheit und Prügelei, doch da erscheint wieder Christus mit den beiden Aposteln und schaut auf die Erde hinab, die er nun endlich von der Herrschaft der verbrecherischen Bande befreien will. Paulus wird nach Wittenberg abgesandt; er soll dort den Theophilus auffordern, die Deutschen aus ihrem Schlaf emporzurütteln und die Wechsler aus dem Tempel zu vertreiben. Und in der folgenden Scene meldet schon Dromo den beim Gastmahl Versammelten, es sei eine grofse Empörung ausgebrochen; sein Bericht über die Lehren der Aufrührer von der Rechtfertigung durch den Glauben, von dem Heil allein in Christo, von der Unwirksamkeit der Wallfahrten wird von Pammachius mit verzweifelten Ausrufen: Vae nostris ventribus! — Vae meis honoribus — Vae triplici diademati u. s. w. unterbrochen. Sie beraten sogleich über die Unterdrückung der Bewegung, Pammachius will die weltliche Macht, Porphyrius die Gelehrten in Bewegung setzen, Planus Uneinigkeit unter den Feinden durch neue Dogmen stiften, Stasiades die Bauern aufwiegeln, Chremius durch Bestechung wirken. So brechen sie denn alle auf, da tritt unverhofft ein Epilogus auf die Bühne und verkündet den Zuschauern, sie brauchten nicht auf den fünften Akt zu warten: der fürchterliche Kampf dauert noch immer fort und wird erst schliefsen, wenn Gott seinen Sohn zum jüngsten Gericht herabsendet. Während also die mittelalterlichen Mysteriendichter das Bild des Weltendes, wie es die Kirchenlehre festgestellt hatte, getreu nachmalten, hat der protestantische Kampfdramatiker vorher mit einer genialen Wendung abgebrochen und an den Schlufs ein grofses Fragezeichen gesetzt. Dafs er es gewagt habe, bis zur Darstellung der Gegenwart vorzudringen, rühmt er selber im Prolog als eine kühne Neuerung

Digitized by Google

gegenüber den alten Tragikern. Aber obgleich er in zahlreichen Citaten seine Kenntnis der griechischen Tragiker an den Tag legt, wurde er doch ohne Zweifel in erster Linie durch Aristophanes zu seinem grofsen satirischen Zeitgemälde inspiriert und zu dem aristophanischen Stil pafst es auch eher, dafs er zwei Allegorien, die Parrhesia und die herkömmliche Figur der trauernden Veritas mit in die Handlung verflochten hat.[1] Man sieht, dafs der Dichter durch die Kraft des glühenden und leidenschaftlichen Hasses, von dem seine ganze Seele erfüllt war, manche glänzenden und überraschenden Wirkungen hervorbrachte; alle anderen Regungen drängte er zurück; von dem gelegentlichen Zugeständnis des Prologs, dafs die römische Kirche auch manches Gute hervorgebracht habe[2], ist im Stück selber nicht das mindeste zu verspüren, sein Zweck ist, den eigenen Hafs auch der Jugend einzupflanzen, für die seine Tragödie bestimmt war „ut animi a pueris imbuantur acri odio tyrannidis.“ Die Leidenschaft macht ihn so redselig, dafs sein Stück auf etwa 3400 Verse angeschwollen ist; öfters haben wir den Eindruck, dafs er den Bühnenhorizont verliert. Dabei ist er aber doch Diplomat genug, um zugleich mit der Polemik gegen das Papsttum den neuen Glauben als den für die weltliche Obrigkeit vorteilhafteren indirekt zu empfehlen. Diese Tendenz leitete ihn auch in der Widmung an Erzbischof Cranmer, der eben damals bestrebt war, die vom Papsttum losgelöste englische Kirche mit der festländischen Reformationsbewegung in Fühlung zu bringen und in gelegentlichen Seitenhieben auf linksstehende Elemente wie die Widertäufer giebt sich die nämliche Absicht kund.

Nach dem grofsen Erfolg des Pammachius liefs Naogeorgus weitere Tendenzdramen folgen, erst 1540 den Mercator (s. u.), dann 1541 den Pyrgopolinices, eine Episode aus dem gewaltigen Kampf, dessen Ausbruch er am Ende des Pammachius geschildert hatte. Gleich im ersten Akt treten wieder die nämlichen Personen auf wie dort: Pammachius, Porphyrius, Satan,

1) Die Worte der Parrhesia 2353 offenbar nach Aristophanes Ranae. Über Naogeorgs Studium der griechischen Tragiker s. u. Buch III.

2) 102f. — — Non carpimus (!) siquid boni
A Romana unquam productum est ecclesia.

Digitized by Google

der seine Untergebenen wegen ihrer Lässigkeit im Kampfe schilt, er habe ihnen ihre Stellungen nicht blofs zum Fressen und Saufen verliehen; aber Pammachius meint: „Was sollen wir thun, die Bannstrahlen sind abgestumpft, niemand will etwas von uns wissen.“ Nun wird eine grofse Parteiversammlung einberufen, leider ohne den deutschen Holofernes (Georg von Sachsen), der sich bereits in der Hölle befindet, die meisten von den übrigen, wie z. B. Oncogenes (offenbar Erzbischof Albrecht von Mainz) sind matt und schlaff, am eifrigsten ist Pyrgopolinices (Heinz von Wolfenbüttel), der sich gerade damals in der erbittertsten Fehde gegen die Fürsten des Schmalkaldischen Bundes befand, in demselben Jahre wie Naogeorgus Tragödie erschien Luthers Streitschrift „Wider Hans Worst“. Doch erscheint er nicht, wie man nach dem Namen erwarten sollte, als ein lächerlicher Miles gloriosus, er wird vielmehr als ein abscheulicher Verbrecher geschildert, als Urheber der grofsen Brandstiftungen, die 1540 an mehreren protestantischen Orten vorkamen, wobei einige von den Übelthätern ergriffen wurden und auf der Folter aussagten, sie seien von Heinrich von Braunschweig angestiftet.[1] Naogeorgus hielt diese Aussagen ohne weiteres für richtig, er führt uns vor, wie Pyropolinices vor Satans Thron seinen Plan darlegt, wie er sodann die Mordbrenner Pyrobolus, Phlegondas u. s. w. aussendet, wie diese dann als Gefangene vor den protestantischen Fürsten Philalethes geführt und vom Henker Cacorthotes gefoltert werden, worauf sie unter höhnischen Zwischenreden des Henkers bekennen, von Pyrgopolinices angestiftet zu sein. Im Schlufsakt sucht dieser sich vor einer Versammlung von Fürsten zu rechtfertigen, gegen Ketzer sei dergleichen erlaubt, doch erklären die Fürsten einstimmig, einen solchen Verbrecher müsse man aus der Liste der Fürsten streichen. Also dieses Kampfdrama richtet sich mit voller Bestimmtheit gegen einzelne bezeichnete Persönlichkeiten, aber der Eindruck ist doch bei weitem nicht so grofs, wie in dem geschichtlichen Phantasiebild des Pammachius, das für sich allein stärker wirkt, als mit dieser Fortsetzung, die gar manche früher angeschlagenen Töne wiederholt.

---

1) Vgl. Koldewey in den Hallenser Neudrucken 49, V.

Digitized by Google

Neben den Begebenheiten aus der heiligen Geschichte und der Zeitgeschichte haben die lateinischen Schuldramatiker auch die Moralitäten in ihren Bereich gezogen. Diese mufsten wegen ihrer lehrhaften Tendenz willkommen sein und sie liefsen sich auch leicht in die einfache übersichtliche Form des lateinischen Schuldramas übertragen. Der erste bedeutende Versuch dieser Art ging wieder von einem Niederländer aus, von dem Mastrichter Priester Christian Ischyrius. In seiner Komödie Homulus (1536) bearbeitete er die englische Moralität „Everyman", die uns später noch beschäftigen wird; hier sei nur bemerkt, dafs in dieser Moralität ein Lieblingsgedanke der spätmittelalterlichen asketischen Litteratur, die erbauliche Vorbereitung auf die Sterbestunde dramatisiert ist. Ischyrius hält sich im wesentlichen an den Gedankengang der englischen Dichtung, die ihm in der niederländischen Übersetzung des Petrus Diesthemius vorlag, doch ergeht er sich nicht in der überschwenglichen Verherrlichung des Priestertums wie das Originalwerk, auch gestattet er sich allerlei Zusätze, durch die er offenbar den Mangel an dramatischer Bewegung in dem etwas eintönig lehrhaften Original ersetzen will. Im ersten Teil, wo Mors den Homulus vor den Thron Gottes citiert, wendet sich die furchtbare Gestalt auch an die Zuschauer und Zuschauerinnnen: „Auch Euch werde ich einmal zu finden wissen"; anstatt der allegorischen Gestalten „Freundschaft" und „Verwandtschaft", die der hülflose Mensch im englischen Spiel vergeblich anfleht, erscheint hier eine ganze Schar von Kameraden und Verwandten; wenn hierauf der Mensch von allen verlassen sich im Gebet an die Jungfrau Maria wendet, macht Ischyrius von einem gangbaren Effekt der Niederländischen Rederijker-Bühne Gebrauch: im Hintergrund öffnet sich ein Vorhang und man sieht Maria als Fürbitterin für die Sünder am Throne Gottes stehen. Und zum Schlufs, nachdem Homulus durch den Gebrauch der kirchlichen Gnadenmittel gerettet ist, erscheinen zwei Lieblingsfiguren der niederländischen Volksbühne, die beiden Teufelchen, die den Verlust der armen Seele beklagen. In der Vorrede rühmt es Ischyrius als einen Vorzug dieses Spiels, dafs es nicht mit einer zeitlichen und fleischlichen Hochzeit schliefse wie bei Plautus und Terenz, sondern mit einer ewigen Verbindung.

Digitized by Google

Seine Verse sind eigentlich blofs in Zeilen abgeteilte Prosa, mitunter kommen auch Hexameter vor, an einigen gehobenen Stellen macht er Anlehen aus dem Phrasenschatz der Senecaschen Tragödien.

Zwei Jahre später (1538) hat Macropedius in seinem Hecastus den nämlichen Stoff behandelt, indem er noch einen grofsen Schritt weiterthat, um die farblose Moralität zu einem anschaulichen Lebensbild zu gestalten. Er beginnt nicht sogleich mit der Sterbestunde, sondern zeigt uns zuerst seinen Hecastus als einen sorglosen Lebemann, der an nichts als sein Vergnügen denkt und im übrigen beruhigt ist im Bewufstsein seiner religiösen Korrektheit, seiner Freiheit von allen ketzerischen Meinungen und seines regelmäfsigen Kirchgangs. Das Treiben im Hause des Hecastus hat Macropedius, wie wir schon sahen, einige Jahre später für die Schilderung des reichen Mannes in seinem Lazarus noch einmal verwenden können. Doch mitten in dieses Treiben tritt im zweiten Akt ein Bote Gottes, Nomodidascalus, eine ernste Gestalt, die bei Hecastus und den Seinen ein unheimliches Grauen erregt, auch die Schriftzüge des hebräischen Vorladungsbriefes, den er überreicht, kann Hecastus nur mit scheuer Ehrfurcht betrachten. Er fühlt plötzlich einen stechenden Schmerz, sein Sohn Philomathes, der den Hippokrates und Galenus studiert hat, eilt ihm zu Hilfe. Den Brief vermag auch er nicht zu lesen, und der Schulmann Macropedius benutzt diesen Anlafs, um durch den Mund des Nomodidascalus die Erziehung zu verdammen, die nur auf eine ehrenvolle und einträgliche Laufbahn gerichtet ist, worauf dann der Bote selbst die hebräische Vorladung übersetzt. Nun beginnen im dritten Akt die vergeblichen Bitten um Begleitung auf dem schweren Wege; die Freunde und Verwandten verhalten sich gleich ablehnend, die „blandae amiculae“, die Hecastus neben seiner rechtmäfsigen Gemahlin hatte, will er lieber gar nicht erst fragen, auch Plutus, der Gott des Reichtums, der in einer grofsen Truhe auf die Bühne getragen wird, versagt seinen Beistand. So nimmt denn im vierten Akt Hecastus von den Seinen gerührten Abschied und es naht sich die Schreckensgestalt des Todes, der verkündigt, er werde sein Opfer in einer Stunde ab-

Digitized by Google

holen.[1] Allein gelassen bricht Hecastus in Wehklagen aus, er fragt mit den Worten des Propheten Jeremias, ob irgend ein Schmerz dem seinen vergleichbar sei, da erscheint seine ehemalige Freundin Virtus, die, obwohl lange Zeit von ihm vernachlässigt, doch grofsmütig Hilfe verspricht und zu diesem Zweck ihre Schwester Fides herbeiholen will; inzwischen soll er sich einen Priester kommen lassen. Auch der fünfte Akt enthält realistische und komische Episoden. Der junge Gelehrte Philomathes und sein Bruder, der Kriegsmann Philokrates, fangen schon an, sich über das künftige väterliche Erbteil zu streiten; der Satan kommt, um zur Abholung der erhofften Beute bereit zu sein, ganz wie im Traktat von der Ars moriendi, aus dessen Gedankenkreis überhaupt im letzten Teil des Stückes manche Züge entlehnt sind, die der englische Dichter nicht verwertet hatte. Dafs er sich ein Verzeichnis der Sünden des Todeskandidaten aufschreibt, ist gleichfalls ein mittelalterlicher Zug. Aber das Hauptinteresse wird doch durch die erbauliche Bekehrung des Hecastus in Anspruch genommen. Nachdem er drinnen seine Beichte abgelegt hat, erscheint er mit dem Priester, der eine Prüfung im Glauben mit ihm anstellt. Hecastus versöhnt sich alsdann mit Virtus und Fides, die ihn gegen den Angriff Satans verteidigen; worauf der wütende Teufel sein Sündenregister zerreifst. Auch mit dem Tod fängt Satan Händel an, weil er durch sein Zögern die Bekehrung ermöglichte, doch kann ihm der Tod mit berechtigtem Selbstbewufstsein entgegenhalten „Du verschluckst keinen Brocken, den ich Dir nicht vorkaue.“ Inzwischen empfängt Hecastus — ebenso wie im Original hinter der Scene — die Sterbesakramente, wir erfahren alsdann von seinem Hinscheiden und mit einem erbaulichen Gespräch zwischen dem Priester und den Hinterbliebenen schliefst das Spiel.

Durch alle diese Zuthaten ist der Hecastus auf ca. 1900 Verse angeschwollen (gegen ca. 1500 des Homulus und ca. 900 des Everyman), dafür hat aber Macropedius die allegorische Dar-

1) Mors ist im lateinischen Drama weiblich; er wird V, 6 vom Satan als Soror angeredet; ebenso sagt er Homulus I, 3: De me dici solet vocata atque non vocata venit.

stellung der Bufse wesentlich kürzer behandelt. Die Bekehrung wird eingeleitet durch Virtus, welche Gestalt, dem lateinischen Sprachgebrauch angemessen, schon bei Ischyrius anstatt der englischen Allegorie „Gute Werke“ erscheint. Während aber in den früheren Darstellungen der kirchliche Weg der Bufse in ausführlicher Allegorisierung dargestellt ist, wie z. B. Erkenntnis dem Menschen eine Geifsel überreicht und er sich auf der Bühne kasteit — tritt bei Macropedius das alles zurück gegenüber der neu eingeführten Allegorie Fides und gegenüber dem Hinweis auf das Verdienst Christi. Dafs manche hierin eine bedenkliche Annäherung an lutherische Anschauungen — errores quosdam nostri temporis — erblickten, erfahren wir von Macropedius selber im Vorwort zu einem späteren Abdruck (1552). Doch bemerkt er dort zu seiner Verteidigung, er habe nur solche Fälle im Auge gehabt, wo wegen plötzlichen Herannahens der Todesgefahr die Zeit nicht ausreiche zur Züchtigung des Fleisches und zu anderen regelrechten Werken der Bufse, deren Wert er als gläubiger Katholik zu würdigen wisse. Aufserdem bethätigte er noch seine fromme Gesinnung in einer eingeschobenen Scene zwischen dem jungen Gelehrten Philomathes und dem jungen Geistlichen, welcher den Priester begleitet, als dieser die Sakramente spendet. Philomathes fragt ihn, warum er sich nicht lieber mit den Humanioribus abgebe, als mit den abgeschmackten und barbarischen Antiphonen, Hymnen und Gebeten. Der junge Geistliche sucht ihn zu widerlegen[1], aber mitten in ihrem Gespräch naht sich dem Hause die Gestalt des Todes und nun kann der hochmütige und selbstbewufste Philomathes sein Entsetzen doch nicht verbergen, denn der Tod treffe Gelehrte und Ungelehrte. Aber der Geistliche verliert nicht seine Seelenruhe und hat jetzt natürlich mit der Widerlegung seines Gegners leichtes Spiel.

Inzwischen hatte sich aber sein Werk gerade wegen der Scenen, die manchen Katholiken bedenklich schienen, in

1) Die merkwürdige Stelle lautet: At ego quidem nonnulla cupiam salsius Latinius concinniusque prodita. Verum sub iis, ut tibi videtur, sordibus Ego simplicem pietatem honoro, veneror atque Exosculor, quam neque solaecus, nec aliqua Inconcinnitas nec barbarismus sordidat, Quam et ipsa honestat lingua mihi vernacula. — Litt. üb. d. Hecastus s. Buch VIII.

Digitized by Google

protestantischen Kreisen weit verbreitet. Während der Homulus in der Zeit von 1536 bis 1548 zwölf Auflagen erlebte, die jedoch alle im katholischen Gebiet, in Köln und Antwerpen erschienen, wurde der Hecastus auch in Frankfurt, Strafsburg und Basel gedruckt, erlebte zahlreiche Aufführungen in protestantischen Städten, sowie sechs Übersetzungen ins Deutsche und je eine ins Dänische und Schwedische.

Aber den streitlustigen Protestanten genügte es nicht, dafs sie im Hecastus des Macropedius ein Drama besafsen, in welchem das überlieferte Motiv seinen specifisch katholischen Charakter abgestreift hatte. Wir sahen ja schon, wie begierig sie alle überlieferten Stoffe aufgriffen, an die sich mehr oder weniger ungezwungen eine aggressive Polemik anknüpfen liefs. Wie mochten sie sich also die Everymanfabel entgehen lassen, bei der das äufsere Gerippe der Handlung in der überlieferten Gestalt bestehen bleiben konnte; eine Umgestaltung der letzten Augenblicke des Sterbenden im Sinne der protestantischen Rechtfertigungslehre genügte, um die alte Form mit einem völlig neuen Geist zu erfüllen. Und dies mufste um so verlockender erscheinen, nachdem die neue Rechtfertigungslehre in Luthers neuer Bearbeitung seines Kommentars zum Galaterbrief (1536) ihren energischsten und siegreichsten Ausdruck gefunden hatte. Das war so recht eine Aufgabe für den unermüdlichen Streiter Naogeorgus; er erfüllte sie in seiner Tragödie Mercator, die er ein Jahr nach dem grofsen Erfolg seines Pammachius dichtete (1539, gedr. 1540) und die sich gleichfalls über die ganze protestantische Welt verbreitete. Die Widmung hat hier ebenso wie im Pammachius einen politischen Charakter; sie ist an Herzog Heinrich von Sachsen gerichtet, der gerade 1539 die Reformation in den Albertinischen Landen durchführte. Der Bote, der den Menschen vor den Richterstuhl citiert, führt bei Naogeorgus den Namen Lyochares, der Freudenzerstörer; der Sterbende ist ein Kaufmann, doch verwahrt sich der Dichter ausdrücklich dagegen, dafs er diesen Stand angreifen wolle. Als Lyochares die Ladung überbringen will, erblickt er an der Thür des Kaufmanns die Conscientia, die früher dessen Freundin war; nachdem er aber begann, mit Sors Ehebruch zu treiben und von dieser einen Knaben Lucrum

Digitized by Google

bekam, brachte der Knabe es dahin, dafs Conscientia aus dem Hause geworfen wurde. Doch Lyochares sagt, er werde sie wieder hineinführen. Also eine sinnvolle, durchaus im hergebrachten Stil der Moralität neu erfundene Allegorie.

Hierauf entwickelt sich der Charakter des Mercator im Gespräch mit Lucrum, während Lyochares und Conscientia vor der Thür zuhören. Mercator giebt dem Knaben Unterweisung im Geldverdienen; sein Wahlspruch ist das Vespasianische „non olet“. Aber Lyochares unterbricht diese Lehren durch seine Apartes[1], die Kunst, durch solche finster ironische Zwischenbemerkungen das kommende Unheil im Voraus anzudeuten, hat der Dichter offenbar dem Euripides abgesehen. Aber schliefslich macht sich Lyochares durch sein „kentaurisches“ Klopfen bemerkbar; obwohl nur Leute zugelassen werden sollen, die Geld bringen, erzwingen doch er und Conscientia den Eingang, Conscientia überwältigt Lucrum und dem Kaufmann bleibt nichts übrig, als den Lyochares mit kläglicher Miene um Aufschub zu bitten.

Im zweiten Akt sehen wir den Kaufmann auf dem Krankenbett, Conscientia wirft ihm seine Schandthaten vor, er habe seinen Bruder vergiftet, einen Meineid geschworen und anderes; Satan lauert schon auf seine Beute, doch bewirkt er, dafs der herannahende Pfarrer ihn und Conscientia nicht sehen kann. Der Pfarrer rät dem Sterbenden zu frommen Stiftungen, zu Geldzahlungen für Wallfahrten nach Rom und Compostella; doch die beruhigende Wirkung des Zuspruchs bleibt aus infolge der beängstigenden Zwischenrufe der Conscientia. Vergeblich schilt der Pfarrer auf diese unsichtbare Gestalt, die er für eine Ketzerin erklärt, vergeblich giebt er dem Kaufmann seine geistlichen Heilmittel in Gestalt eines Trunkes ein, der Bauch schwillt davon unnatürlich auf, der unsichtbare Teufel höhnt den Pfarrer durch fortwährend wiederholte Töne der groteskesten und unästhetischsten Art, die im Text durch die Buchstaben „Pappax“ wiedergegeben sind; auch durch den Exorcismus des Pfarrers läfst er sich nicht zur Ruhe bringen.

---

1) z. B. Mercator: Comiter emptores invitandos censeo.
Lyoch.: At te ego profecto haud invitabo comiter.

Digitized by Google

Die Rettung kommt im dritten Akt. Wie im Pammachius sieht Christus auf das Treiben der Welt hernieder; da die Geistlichen ihre Pflicht versäumen und die Bischöfe sich blofs um Reichtümer, Pferde und Dirnen bekümmern, ist eine aufserordentliche Mafsregel nötig. Er beauftragt Paulus, sich mit dem Arzt Kosmas zum Sterbenden zu begeben.[1] Während der Kaufmann hofft, dafs er vielleicht wegen früherer guter Werke gerettet werden könne, sagt ihm Paulus, diese Meinung sei eine in den Menschen unmerklich einschleichende verderbliche Krankheit, er betrachtet mit Kosmas den Bauch des Patienten, der angeschwollen ist wie bei einer Kindbetterin, und bietet ihm eine bittere Medizin, die er auch nach einigem Widerstreben zu sich nimmt. Er hat darauf ein Gefühl, als ob zwei Heere in seinem Leibe stritten, er mufs sich erbrechen, Paulus hält seinen Kopf, Kosmas das Becken; es kommen zum Vorschein Wallfahrten, Fasten, Almosen und dergleichen, dann läfst ihn Kosmas noch an einem Heilmittel riechen und er schneuzt „multas meritorum et operum bonorum opiniones“. Nach dieser Kur ist er ganz abgemagert, er erklärt, dafs seine Verdienste und guten Werke nichts wert seien und Paulus verweist ihn auf das einzige Rettungsmittel, den Glauben an den Erlösertod Christi. Also anstatt des allegorischen Heilswegs im Everyman eine allegorische Gewaltkur. Wir werden noch sehen, dafs dieses Krankheitsmotiv damals bereits von den protestantisch-polemischen Dramatikern in Frankreich in mannigfachen Variatonen vorgeführt worden war — zuerst in der Farce des Théologastres ca. 1525 — doch kannte es Naogeorgus vermutlich schon aus einer der berühmtesten satirisch-dialogischen Dichtungen aus der Anfangszeit der Reformation, nämlich Pirckheimers Eckius dedolatus, wo der kranke Doktor Eck mit einem ähnlichen allegorischen Brechmittel kuriert wird. Jedenfalls konnte der Dichter hier den aristophanischen Zug seines Geistes besser entfalten, als in dem grofsen Weltdrama

---

1) Christus sagt: Meo illum afflabo spiritu. Später mitten in einem Verzweiflungsausbruch sagt Mercator: At papae, quam lenis me afflavit spiritus, Revocor ex inferis. Diese Worte scheinen für Naogeorgus charakteristisch, der wegen seiner Ansichten über den heiligen Geist mit den orthodoxen Lutheranern in Streit geriet.

Digitized by Google

Pammachius, das sich öfters ins Gestaltlose verliert und auch dadurch etwas einförmig wirkt, dafs immer wieder die nämlichen Töne des Hasses angeschlagen werden, während im Mercator neben der phantastisch-grotesken Polemik auch die Begeisterung des Dichters für seine eigenen Ideale zu vollem Ausdruck kommt. Mit dem dritten Akt hat Naogeorgus die Handlung zu Ende geführt, soweit sie dem alten Everyman-Thema analog ist, der vierte und fünfte Akt führen uns zum Gericht in die jenseitige Welt. Lyochares hatte aufser dem Mercator auch noch einen Fürsten, einen Bischof und einen Franziskaner abzuholen, alle drei sind beladen mit schweren Päcken, enthaltend Altäre, Tempel, Gebetbücher u. s. w., womit sie den Richter zu bestechen hoffen. Dem Lyochares, der sich darüber wundert, erwiedern sie, er habe offenbar Autoren wie Scotus, Witzelius und Eck nicht studiert. Mercator allein ist ohne Pack; seine Conscientia schreitet neben ihm mit gehobener Stirn, während hinter dem Fürsten, Bischof und Mönch ihre drei Conscientiae mit gesenktem Haupt als stumme Personen traurig einherwandeln. Der himmlische Richter verurteilt alle aufser dem Kaufmann, und Petrus schleudert noch heftige Anklagen gegen das Papsttum, das sich fälschlich anmafse, von ihm herzustammen.

Ein Hauptthema der mittelalterlichen Moralität, der grofse Streit zwischen den Tugenden und den Lastern, war schon früher von den Humanisten Pinicianus und Chelidonius mit Anlehnung an Vorstellungen der klassischen Litteratur vorgeführt worden, in dem nämlichen Geleise bewegte sich dann auch Schöpper in seiner weitschweifigen und langweiligen Voluptalis ac Virtutis pugna, comoedia tragica et nova et pia (1546). Die weiteste Verbreitung fand jedoch die Behandlung dieses Themas im Euripus des niederländischen Franziskaners Levin Brecht (1548)[1], einem Drama, das als Zeugnis des erstarkenden Selbstbewufstseins und des Triebs nach energischer litterarischer Vertretung des eigenen Standpunkts auf katho-

1) Spärliche Nachrichten über sein Leben in der Biographie nationale; die Acta Sanctorum (Juni 2, 414) erwähnen ihn unter den Praetermissi des 11. Juni.

Digitized by Google

lischer Seite eine allgemeinere Bedeutung beansprucht und es ist durchaus begreiflich, dafs die Jesuiten in der Zeit, ehe sie sich ihren eigenen neuen dramatischen Stil ausgebildet hatten, mit besonderer Vorliebe den Euripus aufführten. Levin Brecht ist zwar nicht direkt polemisch, dagegen gebraucht er einen wirksamen Kunstgriff, den ja auch die Protestanten wiederholt anwandten, indem er die Vertreter des bösen Prinzips sich in Zornausbrüchen gegen den Standpunkt ergehen läfst, den er selber vertritt; so eifert Venus gegen die Mönche, die von der Kanzel herunter das Volk mit ihren grimmigen Drohungen erschrecken und Cupido hat Angst vor Maria, der gefährlichen Feindin des Tartarus. Venus und Cupido erscheinen sogleich zu Beginn des Stücks; sie wollen den Euripus, dessen schwankender Charakter schon in seinem Namen ausgedrückt ist[1], dauernd an sich fesseln. Euripus selber tritt in der zweiten Scene auf, voll guter Vorsätze, von Timor Dei begleitet, von Venus und Cupido belauscht, die trotz seiner schönen Reden doch des Sieges gewifs sind. Im folgenden hat der Dichter eine Metapher des Evangeliums (Matth. 7, 13f.) in Handlung umgesetzt: auf dem Schauplatz dehnen sich zwei Wege aus; der eine bequem, der andere rauh und steil, Euripus betritt den letzteren zusammen mit Timor Dei und Tempus gratiae, doch will er sich schon nach einer kurzen Strecke ausruhen, obwohl der Tempus gratiae ihn wegen der Nähe von Venus und Cupido warnt. Während Euripus schläft, soll Venus eine suavis symphonia anstimmen lassen und Cupido will ihn alsdann mit seinen Geschossen treffen. Der Chor läfst einen Lobgesang der Gottesfurcht in sapphischen Strophen ertönen. Akt II. Euripus blickt zu Timors Verdrufs seitwärts nach den lockenden Gestalten, die ihm verführerische Worte in Distichen zurufen; er steigt zu ihnen hinunter und schickt den mürrischen Alten Timor Dei fort. In der folgenden Scene legt er auf Cupidos Geheifs die rauhe Kleidung ab, die er auf der schweren Wanderschaft getragen hatte, eine weitere Ausführung der paulinischen Allegorie von der geistlichen Rüstung; z. B. anstatt des schweren Helms der Erlösung reicht

1) Vgl. Erasmus, Adagia s. v. Euripus homo.

ihm Cupido den federgeschmückten Hut otiosa securitas, Euripus bittet zwar den Tempus gratiae, bei ihm zu bleiben, doch erklärt dieser sogleich, er könne nur so lange verweilen, wie es Gott gefalle. Der dritte Akt beginnt mit eines Liebesscene; als aber Euripus unter dem Gewand der Venus abscheuliche Ungetüme erblickt und Venus ihm erklärt, dies seien Incestus, Moechia, Scelus Gomorrae, Rixa, Aemulatio, Caedes und andere, da flieht er entsetzt und klimmt mit Tempus gratiae von neuem den steilen Pfad empor. Doch Cupido lockt ihn wiederum mit schmeichlerischen Worten und er kehrt trotz der Warnungen des Tempus zurück. Aber nun fordert Venus von ihm, er solle sich ausdrücklich zu ihrem Dienst verpflichten, sie verlangt zur Bekräftigung einen Saphir, den er am Finger trägt, und Euripus überreicht ihr nach einigem Bedenken dieses symbolum coeli. Im vierten Akt folgt alsdann die tragische Wendung; es erscheinen zwei schreckliche Frauengestalten, Mors und die Syphilis (Pestis inguinaria), die auf Mors Geheifs den schlafenden Euripus mit ihrem Pfeil durchbohrt; er erwacht, vor Schmerz stöhnend, schauerliche Klagen ausstofsend, von den Genossen seiner Liederlichkeit verlassen; Tempus gratiae jammert über ihn, er habe das Hochzeitskleid verloren, ohne das er nicht beim Gastmahl des obersten Königs erscheinen könne (Matth. 22). So wechseln die Klagen der beiden miteinander ab; Euripus fühlt brennenden Schmerz, sein Leib ist von Geschwüren bedeckt, der Atem geht ihm aus, doch hofft er, dies seien noch keine Vorzeichen des Todes; die Jugend kann ja viel aushalten. Aber Mors, von der Syphilis herbeigerufen, versetzt dem Euripus den letzten Stofs, Venus und Cupido triumphieren, Mors stellt eine moralische Betrachtung an über die Sünder, welche die von Gott gewährte Gnadenfrist nicht benutzen. In Akt V befinden wir uns im Vorraum der Hölle, wo die Anima Euripi „ganz schwarz, in Fesseln und gräfslich anzusehen“ von Venus, Cupido und den Teufeln geschlagen und verhöhnt wird, sie malen ihr die bevorstehenden Qualen aus — natürlich wird sie als Frau angeredet. Nach einem Schlufschor wird dann noch in einer Peroratio um nachsichtige Beurteilung und um Beherzigung der Lehren des Stücks gebeten. Ein schwacher Abklatsch des Euripus ist der Pornius

Digitized by Google

von Hannardus Gamerius, einem Niederländer, der zur Zeit, da sein Drama erschien, Professor in Ingolstadt war, wo er als Humanist, wie als Polemiker im Sinne der Gegenreformation eine eifrige schriftstellerische Thätigkeit entfaltete. Seine Tragödie wurde 1566 in seinem wirklichen und in seinem Adoptivvaterland, in Amsterdam und in Landshut mit grofsem Beifall aufgeführt. In den weitschweifigen Präliminarien seiner Tragödie läfst er sein Vorbild unerwähnt, dafür ergeht er sich in unangenehm selbstgefälligem Ton über den Nutzen der Tragödie; einen Vergleich mit Äschylus, Sophokles und Euripides weist er allerdings bescheiden zurück. Das Motiv von dem rauhen Pfad und der breiten Strafse verwendet er nicht, dagegen verwendet er die herkömmliche Figur der verfolgten und verachteten Tugend, die den Theophilus beauftragt, sich des ausschweifenden Jünglings Pornius anzunehmen. Es folgen nun Scenen, wo Pornius zwischen Virtus und Theophilus auf der einen, Voluptas, Amor und Venus auf der andern Seite hin- und herschwankt, endlich siegt Venus, die ihn mit der Beredsamkeit einer Meretrix aus der Komödie umschmeichelt. Dann die tragische Wendung wie im Euripus, Pestilentia erscheint als Vorbotin des Mors, im fünften Akt sehen wir die verdammte Seele des Pornius in der Hölle, nachdem vorher noch ein Bote dem Chor gemeldet hat, Venus habe nach dem Tode des Pornius dessen ganzes Vermögen an sich gerissen. Im Gegensatz zu diesen Dramen hat Laurimanus in seinem Miles christianus (gedr. 1575) den Kampf zwischen Vernunft und Sinnlichkeit im Anschlufs an den Epheserbrief nach dem mittelalterlichen Schema vorgeführt, er läfst auch Mundus und Caro auftreten.

Dagegen erscheint das alte Motiv vom Kampf der Tugenden und Laster in völlig neuer Beleuchtung in dem Evangelicus fluctuans (1569) des Andreas Fabricius, der bis 1566 Professor in Löwen gewesen war, hierauf jedoch ebenso wie Gamerius von den Niederlanden nach Bayern kam und dort als Schriftsteller wie als Diplomat im katholischen Sinne wirkte. Wir sahen schon früher, dafs er auch im Drama mit Geschick und Energie den katholischen Standpunkt vertrat, der allegorische Streit des Guten mit dem Bösen hat bei ihm die Gestalt eines Streites zwischen Katholicismus und Protestantismus ange-

Digitized by Google

nommen, das Streitobjekt ist der Evangelicus fluctuans, während Catholicus den Standpunkt des Dichters vertritt. Er widerlegt gleich zu Anfang den Evangelicus, der die neue Lehre rühmt und die alten Miſsbräuche hervorhebt, die Catholicus nicht als hinreichenden Grund zum Abfall anerkennen will. Trotzdem unterliegt Evangelicus den verführerischen Reizen der Pandora, die mit ihren Begleitern Curiositas, Cupido, Theomachus auf die Bühne tritt; sie sagt, ihre Feinde nennten sie Haeresis, eigentlich heiſse sie Theologia, zu ihrer Schilderung benützt Fabricius Züge der Mulier stulta (Prov. 9) und der babylonischen Hure. Er will damit sagen, daſs die evangelische Freiheit nur eine Beschönigung der Wollust sei. Zuerst neigt sich Evangelicus zum Calvinismus, doch sucht ihn Catholicus eines Bessern zu belehren; sein Hauptargument sind Schmähungen auf Calvin, die geschwätzige pica Picarda, die einmal in Orleans einen goldenen Becher gestohlen und andere gemeine Verbrechen begangen habe. Schon beginnt Evangelicus, sich überzeugen zu lassen, da naht von neuem Pandora mit ihrem Gefolge; Catho licus flieht, doch Evangelicus läſst sich auf Zureden der Curiositas zum Bleiben bewegen. Als nun Pandora von Evangelicus erfährt, der Mann, der ihn wankend gemacht habe, sei ein Spanier gewesen, ergeht sie und ihr Gefolge sich in wütenden Schmähungen gegen Philipp II. und das ganze Haus Habsburg: „Wir werden ihnen schon unsere Macht zeigen.“ Übrigens solle Evangelicus es doch jetzt einmal mit der Augsburgischen Konfession versuchen. Aber auch diesmal folgt ein sehr ausführliches Gespräch mit Catholicus, der die Wertlosigkeit der Confusio Augustana darthut, in deren Schoſs so viele Meinungsverschiedenheiten Platz hätten. Und nun bekehrt sich Evangelicus endgültig zum katholischen Glauben, bestärkt von Sophia und Theophobia, geschmäht von Pandora; er erwidert: Es ist wahr; ich bin Papista, du aber bist Cacista. Fabricius hat also durch biblische, wie durch allegorische Dramen die Kampfeslust auf katholischer Seite neu angefacht. Es wird sich später noch zeigen, daſs er gelehrige Schüler fand; hier sei nur noch darauf hingewiesen, daſs wenige Jahre später (1573) der Convertit Hiltprandus, Jesuit in Dillingen unter dem aufmunternden Beifall der Anhänger der bayrischen Gegenrefor-

Digitized by Google

mation seine Ecclesia militans erscheinen liefs, ein grofses allegorisches Geschichtsbild, das offenbar als Gegenstück zum Pammachius gedacht war.

Merkwürdig, wenn auch nicht sonderlich gelungen ist der Versuch des Gnaphaeus, diesen christlichen Vorstellungskreis mit Hilfe von Gestalten der klassischen Mythologie vorzuführen und mit der christlichen Frömmigkeit zugleich auch die klassischen Studien den Hörern zu empfehlen.[1] In seiner Hypocrisis (1544) erscheint Psyche wie in dem berühmten Märchen mit Cupido vermählt, doch betrachten Apollo und die Musen diese Vermählung, d. h. die Wendung der menschlichen Seele von ernsten Studien zu sinnlicher Lust als einen schmählichen Abfall, und Psyche wird als Angeklagte vor den Richterstuhl des Jupiter citiert. Als ihre Fürsprecherin erscheint Hypocrisis, die ihrerseits wieder von den bösen Geistern Alecto und Ate unterstützt wird, welche bösen Geister wie dies so oft der Fall ist, sich schöne Namen, Religio und Disciplina als lockendes Aushängeschild beilegen; so gewinnt der Dichter die beste Gelegenheit, auch die protestantischen Ansichten über die Werkheiligkeit der alten Kirche, über Klöster, Wallfahrten und dergleichen anzubringen. Beim Gerichtsverfahren wird nach langem Hin- und Herreden auf Antrag Apollos der Hypocrisis ihr schimmerndes Gewand vom Leibe gerissen, worauf sie in ihrer ganzen Scheuslichkeit dasteht. Im folgenden sehen wir dann, wie Psyche, von ihrem Genius begleitet, den steilen Pfad zum Kreuz emporklimmt, woran Cupido sie vergeblich zu hindern sucht, sie wird von Pallas empfangen, die sie zu Jupiters Thron geleiten will, und nun tritt der Schlufsredner Calliopius hervor und fordert die Zuschauer auf, das lebende Bild zu betrachten, das sich nach Zurückziehung eines Vorhangs enthüllen werde. Also Gnaphaeus hat ebenso wie früher sein Landsmann Ischyrius einen Rederijker-Effekt in das lateinische Schuldrama übertragen; aus den begleitenden Worten des Calliopius ergiebt sich, dafs bei der stummen Scene Psyche, umgeben von den Musen und Grazien vor dem Throne

1) Ein anderer, noch weniger gelungener Versuch auf dem Gebiete des mythologisch-allegorischen Dramas, die Apotheosis Minervae von Artopoeus (vgl. Schreiber, Gesch. der Univ. Freiburg 2, 363f.) braucht hier nur flüchtig erwähnt zu werden.

Digitized by Google

Jupiters kniete, der ihr sieggekröntes Haupt mit seinem Scepter berührte. Übrigens verwendet Gnaphaeus das konfuse Stück, um auch sonst noch allerlei vorzubringen, was er auf dem Herzen hat, so ermahnt Merkur die Deutschen zu eifriger Pflege des Schulwesens und Ate erklärt, diejenigen züchtigen zu wollen, die sich mit einem Glauben ohne Werke brüsten. So konnte der orthodoxe Lutheraner Staphylus bei dem schmachvollen Inquisitionsprozefs, dessen Opfer Gnaphaeus in Königsberg wurde (1556), auch die Hypocrisis als ein ketzerisches Stück denunzieren.[1]

Neben dem Kampf der guten und bösen Seelenkräfte um den Besitz des Menschen war im Mittelalter noch ein andres allegorisches Motiv verbreitet gewesen; die Unterdrückung oder Verbannung der Wahrheit oder der Tugend oder sonst einer edlen Eigenschaft. Dies Motiv mufste den Humanisten besonders nahe liegen. Es berührte sich mit Werken des Altertums wie Lucians Dialog von der Verleumdung; sehr beliebt war auch der Dialog Philalethes von Maffeo Vegio (†1458, s. o. S. 37), wo Veritas mit Wunden bedeckt und mit Blut bespritzt auftritt und ihrem Verehrer Philalethes klagt, wie sie von den Bauern, den Priestern, den Juristen, den Hofleuten mifshandelt worden sei, also ein satirisches Gemälde der verschiedenen Stände, das vielleicht schon in einigen früher erwähnten aber verloren gegangenen mittelalterlichen Dichtungen verwertet wurde (s. o. I, 479). Wir werden noch sehn, dafs auch Hans Sachs 1550 die verfolgte Wahrheit auf die Bühne brachte und und dafs ein Calvinist in dem Drama „La vérité cachée“ nicht nur ihre Verfolgung, sondern auch ihre Wiedereinsetzung durch die Reformation allegorisch darstellte. Der Niederländer Antonius Schorus, der in Strafsburg die von Johannes Sturm geleitete

1) Vgl. die Artikel des Staphylus gegen Gnaphaeus, die Salig (Historie der Augsburgischen Konfession 2, 909) nach den Acta manuscripta über Gnaphaeus in der Wolfenbütteler Bibliothek mitteilt. In der Widmung vor der zweiten Auflage der Hypocrisis (1564) hatte Gnaphaeus mit Widerlegung dieser Anklagen ein leichtes Spiel, zumal da Staphylus inzwischen katholisch geworden war. — Über eine Aufführung dieses Dramas in Basel berichtet Platter S. 144; sie fand unter freiem Himmel statt und wurde durch einen Regengufs unterbrochen.

Digitized by Google

Akademie besuchte und später als Lehrer am Gymnasium zu Heidelberg wirkte, liefs dort am Dreikönigstag 1550 von seinen Schülern eine lateinische Komödie darstellen, in der er das überlieferte Motiv mit grofser Kühnheit gegen die Mächtigen dieser Erde wendet; Karl V. beschwerte sich deshalb beim Kurfürsten von der Pfalz, Schorus mufste Heidelberg verlassen und flüchtete nach der Schweiz, er starb 1552 in Lausanne.[1] Sein Stück hat sich nur handschriftlich erhalten (Wien 8983), es verdiente als Zeugnis eines selbständigen Geistes wohl einen Abdruck. Als Hauptperson erscheint die Religion (Eusebia), zerlumpt und ärmlich, bei den Vertretern der verschiedenen Stände Schutz suchend, zuerst beim Episcopus, dessen Pförtner sie anfangs nicht vorlassen will, während der Herr sie mit hochmütiger Grobheit zurückweist, sodann beim Princeps, der aber meint, er habe mit seinen weltlichen Geschäften genug zu thun, das übrige überlasse er dem Bischof, „wir brauchen blofs in geistlichen Dingen zu glauben und zu gehorchen, wenn ich deinen Eingebungen folgen wollte, so würde die ganze Regierungsmaschine in Unordnung geraten“. Am merkwürdigsten ist aber, wie im dritten Akt Eusebia an einen Ort kommt, wo gerade ein Arzt, ein Jurist, ein Theolog und ein „Anonymus“ versammelt sind, letzterer soll offenbar als Vertreter der schönen Wissenschaften gelten und seine Rolle birgt wohl persönliche Anspielungen. Als es an der Thüre klopft, meint er, es sei vielleicht der Überbringer eines Geschenks von dem Fürsten, dem er ein Buch gewidmet hatte, der Arzt hofft es sei ein zahlungsfähiger Patient, der Jurist, es sei ein reicher Prozess-Bauer, der Theolog, es sei ein Bote vom Bischof, der ihm eine fette Pfründe anbiete; als die Thüre sich öffnet, sind sie natürlich alle schmerzlich enttäuscht. Einer nach dem andern macht der Eusebia den Standpunkt klar: wir sind viel zu gescheit, um das sichere, das wir haben, für deine ungewissen Güter hinzugeben, wir wissen, wie es deinen Anhängern zu gehen pflegt, wir brauchen dich gar nicht; durch den Papst, die Bischöfe und die Priester haben wir schon einen bequemen Zugang zum Himmel. Im vierten Akt, bei den Kaufleuten

1) Vgl. Bolte in der allg. deutschen Biographie s. v.

und Handwerkern hat Eusebia auch keinen gröfseren Erfolg, die Handwerker meinen: wir würden dich gerne aufnehmen trotz Papst und Priestern, aber wir sind mit Arbeit belastet und in unserer spärlichen freien Zeit wollen wir uns erholen. Ebenso geht es im fünften Akt, wo sich Eusebia an die Weiber wendet. Erst im sechsten, da sie zu den Armen flüchtet, findet sie freundliche Aufnahme, die Religion ist ihnen die höchste Zuversicht, die höchste Wonne: die Welt kann uns nichts nehmen, alles Heil setzen wir auf den niedrig geborenen, am Kreuz gestorbenen, von der Welt verachteten. Und mit dem Plaudite am Schlufs ist zugleich eine ernste Warnung an die Zuschauer verbunden.

Wiewohl der Bischof und der Theolog, die die Eusebia ganz besonders schnöde behandeln, von dem Verfasser als Katholiken gedacht sind, so ist doch offenbar seine Satire gegen jedes veräufserlichte und verweltlichte Kirchentum gerichtet, sie hat etwas von den sozialen Tendenzen der Schwarm- und Rottengeister, und so ist es erklärlich, warum gerade in diesem Fall die dramatische Satire so streng verfolgt wurde. Schorus war eine Autorität in der Ciceronianischen Stilistik, sein Stück bewegt sich ganz in Prosa, die er mit grofser Eleganz und Korrektheit zu handhaben versteht, freilich ist diese Form wenig geeignet, die charakteristischen Unterschiede in der Redeweise der einzelnen Stände hervortreten zu lassen.

Der streitbare Andreas Fabricius in seiner Religio patiens, die er 1566 dem Papst Pius V. widmete, hat auch dies Motiv in den Dienst der katholischen Polemik gestellt; dafs Hannardus Gamerius in seinem Pornius die verfolgte Tugend als Nebenperson auftreten liefs, haben wir schon gesehen.

* * *

Sehr vereinzelt sind die Fälle, wo diese lateinischen Dramatiker die Ereignisse aus der Geschichte und Sage des klassischen Altertums in ihren Bereich zogen. Man könnte dies auffallend finden, da doch die Beschäftigung mit diesen Ereignissen im Mittelpunkt des Schulunterrichts stand; zudem boten sie reichlichen Anlass zur Anknüpfung politischer und moralischer

Digitized by Google

Lehren, und ein flüchtiger Blick auf das Kulturleben der Zeit genügt, um uns zu zeigen, wie sonst allenthalben die Fülle dieser neu erschlossenen Welt auf Dichter und Künstler anregend wirkte. Aber die lateinische Schulkomödie blieb im wesentlichen auf geistliche Stoffe und kleine Schwänke, also auf dasselbe Gebiet wie im Mittelalter beschränkt. Der Apelles des Jakob Micyllus (verf. im Winter 1531—1532) ist eine der wenigen Ausnahmen; auch reicht er in eine Zeit zurück, wo sich im Schuldrama noch keine feste Tradition gebildet hatte. Die Entstehung ist aus persönlichen Erlebnissen des begabten Humanisten zu erklären, der während seines Schulrektorats in Frankfurt a. M. durch die Intriguen eines unbekannten Widersachers manches zu leiden hatte und sich seinen Unmut durch Dramatisierung jener berühmten Lucianschen Erzählung erleichterte, deren Spuren wir in der Renaissance-Litteratur und -Kunst so häufig begegnen.[1] Es scheint nicht, dafs die Komödie für die Aufführung bestimmt war, auch wurde sie erst nach Micyllus' Tode 1569 gedruckt. Trotz dem begeisterten Lob, das Eobanus Hessus ihr nach Übersendung der Handschrift spendete, ist sie doch recht dürftig geraten; Lucians Erzählung, wie Apelles den Nachstellungen seines verleumderischen Nebenbuhlers Antiphilus entging, und die Schilderung des allegorischen Gemäldes von der Verleumdung, das er darauf entwarf, sind in der Art verschmolzen, dafs die allegorischen Figuren des Bildes redend und handelnd in die Geschichte ein greifen; sie müssen eine sehr ermüdende Geschwätzigkeit entfalten, um den Apelles als Verschwörer beim König zu verdächtigen, der Höfling Colacides sucht sogar das horazische „pictoribus . . . quidlibet audendi semper fuit aequa potestas“ gegen ihn zu verwenden. Doch wissen später Alethia und Metanoea mit ebenso lästiger Ausführlichkeit den König wieder umzustimmen. Im übrigen bewährt sich Micyllus in den wohlgebauten Senaren und Oktonaren als gewandter Nachahmer der Alten; auch der Monolog des Apelles, worin dieser seine

1) Vgl. Förster im Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 337 ff. Über die Entstehungsgeschichte von Micyllus' Drama vgl. Classen, Jakob Micyllus (Frankfurt 1859), S. 85 f. Das obige nach dem Druck von 1583, über eine deutsche Übers. s. u.

Berufsfreudigkeit ausdrückt, macht sich ganz gut im Gegensatz zu dem vorhergehenden Geschwätz der Verleumder.

Der Cyrus Major des betriebsamen Hieronymus Ziegler (1546) nimmt gleichfalls eine vereinzelte Stellung ein. Er umfafst die ganze Jugendgeschichte des Königs in demselben Stil, wie sonst die historischen und sagenhaften Begebenheiten aus dem alten Testament dramatisiert werden, mit wechselndem Schauplatz; doch werden die gröfseren Zeitüberspringungen in die Zwischenakte verlegt.

Dagegen beginnt schon in diesem Zeitraum die Reihe der lateinischen Didodramen. Bei Besprechung der italienischen und französischen Didodramen wird sich noch zeigen, wie wenig die pathetische Erzählung Virgils geeignet ist, in die neue Form übertragen zu werden; in den lateinischen Dramatisierungen tritt die Entstellung der epischen Erzählung besonders kläglich hervor. Petrus Ligneus (van den Houte) in seiner Dido, die 1550 bei einer Promotion in Löwen aufgeführt wurde (gedr. 1559), hat wenigstens die hexametrische Form beibehalten und dadurch einen Teil der Schönheiten Virgils in seine Tragödie hinüber gerettet; in Knausts Dido (gedr. 1566) erscheinen jedoch die Worte des Dichters durch die Übertragung in Senare gräulich verstümmelt.[1] Die Einführung eines witzlosen Morio und eines Lar familiaris, der wie in der Aulularia die Handlung eröffnet, trägt nicht gerade zur Erhöhung der dichterischen Wirkung bei, auch hat Knaust ungeschickterweise die Flucht des Aeneas aus Troja mit in die Handlung einbezogen.

* * *

Eine besondere Klasse bilden die Dramen, in denen die dichtenden Schulmeister das Leben und Treiben in ihrer eigenen Sphäre vorführen.[2] Wir haben schon gesehen, dafs ihnen auch

---

1) z. B. O Anna soror quae suspensam insomnia
Terrent? Novus quis hic successit sedibus
Nostris hospes? Quem se ore ferens, quem pectore
Forti ac armis?

2) Über die Dramen vom Schul- und Studentenwesen vgl. Spengler S. 104 ff.; über Stymmelius vgl. E. Schmidt s. o. S. 100.

Digitized by Google

in den biblischen Stücken jeder Anlafs willkommen war, um eine kleine Oratio pro domo einzuflechten; in den Komödien vom Schul- und Studentenleben konnten sie vor den Eltern, die sich zu dem dramatischen Schulfest versammelt hatten, in vollster Ausführlichkeit alles sagen, was ihnen auf dem Herzen lag. Die älteste Komödie dieser Art sind die Rebelles des Macropedius (gedr. 1535, wahrscheinlich schon einige Jahre früher gedichtet), doch gesteht der Dichter selber ein[1], dass er hier ein älteres Stück in Prosa benutzt habe, dessen Stoff ihm gefiel, wenn er ihn auch in einer ganz andern Anordnung vorführte. Über dieses ältere Stück wissen wir nichts mehr, jedenfalls war es sehr nahe verwandt mit den französischen Moralitäten aus dem Mittelalter „Bien avisé, mal avisé" und „Les Enfants de Maintenant" (s. o. 1, 470ff.). Wie im letzten Stück handelt es sich um zwei verzogene Muttersöhnchen; als diese in die Schule geführt werden, legen ihre Mütter dem Lehrer Aristippus eindringlich ans Herz, er möge doch recht sanft mit ihnen umgehen — ganz wie in der Scene beim Meister Instruction. Doch sieht sich der Lehrer bald genötigt, gegen die bösen Buben, die die Schule schwänzen und um Geld spielen, mit Prügeln vorzugehen. Die Jungen flüchten zu ihren Müttern; wie so oft in solchen Fällen wissen sie den Hergang so zu erzählen, als seien sie zu Unrecht bestraft; die thörichten Mütter thun sie aus der Schule und machen ihrem Herzen Luft in einer grofsen Zankscene mit dem Lehrer, die schliefslich in Prügel ausartet. Sodann statten sie die Söhne reichlich mit Geld aus und schicken sie als Kaufleute in die Welt, doch bleiben die bösen Buben in dem nächsten Wirtshaus hängen und geraten unter Dirnen und Kuppler, die sie im Würfelspiel ausplündern und dann auf die Strafse setzen, also wie in den Prodigusdramen und im Bien avisé. Aber der Schlufs ist hier anders gewendet; die beiden bestehlen einen schlafenden Bauersmann und kehren eben mit ihrem Raub ins Wirtshaus zurück, da erscheinen die Lorarii und schleppen sie vor den Richter, der sie zum Galgen verurteilt, doch haben sie vorher noch Zeit, ihr Schicksal den Müttern brieflich zu melden. Nun ist

1) Im Prolog zu seinem Petriscus.

Digitized by Google

die Not der Mütter grofs; sie bitten flehentlich den vorher so schnöde behandelten Schulmeister, er möge ihnen helfen, und in der That gelingt es ihm, die Knaben dem Gericht zu entziehen, weil sie noch unter der Schuljurisdiction stünden. So erscheint der Schulmeister im glänzendsten Lichte, Macropedius kann nicht umhin, ihn zu einem Hieronymianer zu machen, also zu einem Mitglied der Brüderschaft, der er selber angehörte, und in einer späteren Auflage, die er 1553 als 78jähriger Greis erscheinen liefs, hat er in einer Reihe von angehängten Scenen das Dankgefühl der Schüler und ihrer Eltern noch entschiedener betont. Die wohlbekannten beiden Teufelchen, die auch in diesem Stück ihr Wesen treiben, freuen sich natürlich sehr über den Urteilsspruch der Richter und rüsten sich schon, die armen Seelen abzufangen, sei es, dafs sie zum Munde, sei es, dafs sie zur entgegengesetzten Seite des Körpers herausfahren: nach der unerwarteten Rettung haben sie, wie immer in solchen Fällen, die gröfste Angst vor den Prügeln, die sie nach ihrer Rückkehr ins höllische Reich unfehlbar erwarten. Ein Jahr nach den Rebelles veröffentlichte Macropedius den Petriscus (1536), in welchem er die nämlichen Situationen noch einmal mit neuen Zuthaten vorführte, z. B. wie der Lehrer mit seinen Zöglingen einen Sturm gegen das liederliche Haus unternimmt, worin die bösen Buben sich befinden. Die zärtliche Mutter des Petriscus erweist sich ihrem Gatten gegenüber als Hausdrache und hat mit ihm eine Zankscene in dem hergebrachten Stil der Fastnachtsspiele.[1] Der böse Petriscus kann übrigens kein so schlechter Schüler gewesen sein, wie Macropedius ihn schildert; er ist im stande, nach seiner Verurteilung einen griechischen Brief zu schreiben, der auf der Bühne verlesen wird.

Im Agapetus scholasticus des Cnaustinus (gedruckt 1562) wird mit offenbarer Anlehnung an Macropedius das Thema vom Lehrer und den bösen Buben abermals vorgeführt, doch erscheint es hier mit der schönen Legende vom Evangelisten Johannes in Verbindung gebracht, der einen Jüngling, welcher

---

1) Akt 3 Sc. 4 finden wir hier dasselbe Motiv, wie in dem Fastnachtsspiel „Der böse Rauch“ von Hans Sachs (No. 28).

Digitized by Google

unter die Räuber gegangen war, wieder zur Tugend und Frömmigkeit zurückführte. Nachdem dieser Jüngling, Agapetus, zu Anfang des Stücks vom Bischof Asmenus zum Lehrer geführt worden ist, entwickelt sich im zweiten Akt vor uns das Treiben in der Schule, wo Agapetus bald sich den faulen Schülern anschliefst, die über strenge Schulzucht und Prügel klagen, aber sich mit dem deutschen Spruch trösten: Hinweg ist der Schmerze, fröhlich ist mein Herze. Natürlich können sie bei solchen Grundsätzen nicht viel in der Schule profitieren, wie sich dies bei einem Examen über die rhetorischen Figuren deutlich zeigt. Die Prügel erhalten sie im Zwischenakt, dann erscheinen sie wieder zu Beginn von Akt III und beschliefsen, fortzulaufen. Agapetus meint . . . Valeat ergo schola et Didascalus Meas illi nates non praebebo amplius. Hier läfst der Dichter auch die Allegorie ins Stück eingreifen. Sowohl Virtus als Voluptas suchen die Jünglinge zu sich herüberzuziehen, sie bekämpfen sich mit Dichterstellen, die von Voluptas auch noch mit derben Schimpfwörtern unterstützt werden, bis endlich unter beifälligem Gelächter der Jünglinge Voluptas die Virtus fortjagt; dann ernennt sie den Agapetus zum Führer der Jünglinge und verspricht ihnen schöne Mädchen, die jedoch hier nicht wie in anderen derartigen Stücken auf der Bühne erscheinen. Inzwischen hat der Lehrer die braven Schüler ausgeschickt, die bösen zu suchen, ob sie vielleicht im Hause eines Leno steckten, so gewinnt er Zeit zu einem Monolog über die Nöte seines Standes und hier erhebt sich das sonst etwas trockene Stück zu einem lebendigeren Ton. Dasselbe gilt von einer Scene des vierten Aktes, wo der Lehrer die Vorwürfe des Bischofs Asmenus wegen der Flucht des Agapetus zurückweist; es sei des Bischofs Pflicht gewesen, auch seinerseits auf den Knaben zu achten. Offenbar kamen die humanistischen Dramatiker im Leben oft in die Lage, sich gegen ähnliche Vorwürfe der Eltern und Pflegeeltern zu verteidigen. Inzwischen haben die bösen Buben ihre Bücher fortgeworfen, gehen in geschlitzten Kleidern einher und vereinigen sich mit den Soldaten, um vorüberziehende Kaufleute zu plündern, deren Flehen sie mit gotteslästerlichen Reden beantworten, ein Kaufmann wird erschlagen. Im fünften Akt wird die Bekehrung

Digitized by Google

vorgeführt. Johannes begiebt sich unter die Räuber; er läfst sich nicht beirren durch den bösen Anosius, der da meint, Johannes thäte besser, hinter dem Ofen zu sitzen und Äpfel zu braten; nach einem langen Gespräch mit Agapetus, den er ermutigt, nicht wegen seiner Sünden zu verzweifeln, bereuen alle bösen Buben ihr früheres Leben und gehen mit Johannes ab, der auch noch den erschlagenen Kaufmann zum Leben erweckt; die Soldaten aber wollen ihr früheres Leben weiter führen. Dann heifst es mit neuer Wendung der ständigen Epilogphrasen: Intus juvenes reformabuntur ... milites quoque intus commessabuntur ... sic gaudet quilibet in genere suo, sed vere gaudet qui in Deo gaudet.

Verwandten Inhalts sind die Dramen, wo nicht die bösen Buben, sondern die geplagten Lehrer im Mittelpunkte der Handlung stehen. Ein solches Drama ist der Didascalus des Niederländers Jakob Zovitius (1534), vom Dichter nach dessen eigenem Geständnis in den nächtlichen Stunden, den einzigen, in denen er von seinem mühsamen Berufe frei sei, flüchtig aufs Papier geworfen. Der Grundgedanke ist nicht übel; Zovitius wählte die gangbare Form des allegorischen Prozesses, um zu zeigen, welche thörichte Anforderungen und Klagen im Publikum über die Schulmeister laut werden, vor allem unter den nachsichtigen Müttern, die auch hier ihr Teil abkriegen. Das Publikum personifizierte er — wohl in Anlehnung an Aristophanes Ritter — in der Gestalt des Demus[1], dessen Klagen zum Himmel empordringen, worauf Jupiter den Merkur auf die Erde schickt, um die Parteien zu einem Gerichtstag nach Breda zu laden, Demus wird vor Gericht von Colacoglottus, Didascalus von Alethia vertreten. Die Durchführung dieser Idee ist jedoch gedehnt und humorlos; schliefslich wird natürlich die Klage für Verleumdung erklärt. Ebenso hat der Schulmeister Frachaeus in Lyon in seiner Latina et recens comoedia (1550) die Leiden des Schulmeisters Archicholus allegorisch

---

1) III, 2: Ego sum ille Demus quem Latini homines vocant
Populum: capita quando habeo multa, multus et
Vocabulo et sententia sum. Sum bonus
Malus, sacer profanus etc.

Digitized by Google

vorgeführt. Wir lernen Archicholus kennen, wie er einen Arzt befragt, der ihm seine verschiedenen Heilmittel anpreist, unter andern auch eins gegen Überladung des Magens, doch der Ärmste erklärt, ein solches Mittel nicht zu brauchen, wobei er allerlei Bemerkungen über unpünktliche Bezahlung der Professoren und Gymnasiarchen fallen läfst, und da der Arzt zudem ein unverschämt hohes Honorar verlangt, will Archicholus lieber krank bleiben. Weiterhin bewegt sich das Stück in den gangbaren Moralitätenmotiven; Archicholus wendet sich an Chronos, Chronos will ihn zu Ehren bringen (zu Time führen), da aber Time nichts von Archicholus wissen will, reifst er ihr das Kleid ab und eignet es sich an: wenn man nur das Äufserliche von der Time an sich hat, dann ist man schon von dem Menschen hochgeschätzt. In den Studentes des Stymmelius wird die pädagogische Tendenz in eine neue Sphäre übertragen. Stymmelius ist von Gnaphaeus angeregt, wie schon der Name der Hauptperson Acolastus zeigt. Doch hatte er den guten Einfall, die liederlichen Streiche des verlorenen Sohnes in eine Universitätsstadt zu verlegen und gewann dadurch für die dramatische Litteratur ein Gebiet, das sich gerade in Deutschland, wo das Universitätstreiben eine so bedeutsame Stellung im Leben der Nation einnimmt, als ungemein fruchtbar erwies. Wie aus dem Prolog hervorgeht, verfafste er seine Komödie als 20jähriger Jüngling in Frankfurt a. O. (also 1545, gedr. 1549). Der angesehene Frankfurter Humanist und Universitätsprofessor Jodocus Willichius, der uns noch als Kunsttheoretiker begegnen wird, schickte eine redselige Praefatio voraus; er lobt die Komödiendichter des terentianischen Stils, die in dieser Zeit so zahlreich wie die Helden aus dem Trojanischen Pferde hervorkämen — ein von Cicero de Oratore II, 22 in Bezug auf die Rednerschule des Isokrates angewendetes und sodann von den Humanisten bis zum Überdrufs wiederholtes Gleichnis — und denen sich auch sein junger Freund Stymmelius mit seiner höchst geschickten Komödie *Μανθάνοντες* oder Studentes angeschlossen habe, eine Komödie, die in der Protasis das schlechte Leben der Studenten und in der Katastrophe ihre Besserung vorführe. Auch konnte Stymmelius Briefe des Melanchthon abdrucken, u. a. einen, worin dieser ihm eine

Digitized by Google

Praefatio zu seiner elegantissima comoedia anbietet, die in seiner Gegenwart in Wittenberg zweimal dargestellt worden war.[1] Und der Theolog Christoph Corner, dem später der Ehrenname Oculus universitatis zuerkannt wurde, hat zum Schlufs einen empfehlenden Epilog beigefügt. Die Komödie machte offenbar schon damals Sensation; es sind bis 1596 dreizehn Drucke nachgewiesen.

Während die Helden der oben besprochenen Schulkomödien durchweg als abschreckende Beispiele vorgeführt sind, hat es bei Stymmel zunächst den Anschein, als wolle er einen leichtfertigen und einen erbaulichen Lebenswandel parallel nebeneinander herlaufen lassen.[2] Es erscheinen im ersten Akt Philargyrus, der Vater des Musterknaben Philomathes und Eubulus, der des leichtfertigen Acolastus. Beide Söhne beziehen die Universität und gehen zum Professor Pedeutes, dessen weise Ermahnungen Philomathes sich sehr zu Herzen nimmt, doch erscheint er nur noch einmal auf der Bühne. Um so mehr Raum gewinnt Stymmelius für die Schilderung des Acolastus und seines Freundes Acrates, der mit ihm als der Dritte im Bunde die Universität bezieht. Wir sehen, wie die beiden von Colax verführt werden ein Kolleg zu schwänzen, wie alsdann Acolastus in einem Monolog seine Liebe zu Deleasthisa, der Tochter des Hauswirtes Euprositus, verrät und dann dem Mädchen seine Liebeserklärung macht, verbunden mit einem Heiratsantrag „ex me si conceperis“, wie das Mädchen ihn anfangs entrüstet zurückweist, dann aber bei einem Gelage, das er in Abwesenheit ihrer Eltern veranstaltet, sich weit weniger spröde zeigt. Dieses Gelage, die Hauptscene des dritten Aktes, ist offenbar durch die Gnaphaeussche Komödie angeregt: Liebelei, Vortrag einer Ode de adulterio Veneris et Martis, Würfelspiel, Streit, Dazwischenkunft der Polizei. Im vierten und fünften Akt erscheint Acolastus, bedrängt von einem Gläubiger und von dem wütenden Vater des Mädchens; doch wird schliefslich alles ins Gleiche gebracht, der Vater kommt in die

1) Vgl. Märkische Forschungen 18, 196.

2) Auf den Gedanken der parallelen Lebensläufe konnte Stymmelius sehr wohl auch selbständig, ohne Bekanntschaft mit den früher erwähnten Beispielen geraten, s. o. S. 165.

Digitized by Google

Universitätsstadt und giebt seine Einwilligung zur Vermählung des Sohnes, zumal da Deleasthisa die Tochter wohlhabender Eltern ist. Also ein ziemlich schwaches Stück, das uns aber doch als Kulturbild interessiert und auch einzelnes hübsch Beobachtete enthält, daneben allerdings viele Stellen, wo die Unbeholfenheit des Verfassers einen unfreiwillig possierlichen Eindruck hervorruft. Dies geschieht besonders, wenn er den mythologisch-rhetorischen Zierrat an unrechter Stelle anbringt, z. B. wenn der Danista, der von dem Studenten das schuldige Geld nicht herauskriegen kann, im tragischen Tone ausruft: Fides irata ad Deos recessit, oder wenn der Frankfurter Philister den Studenten wegen des Verhältnisses mit seiner Tochter zerreifsen möchte, wie die Thracischen Weiber den Orpheus. Besser macht es sich schon, wenn Acolastus anfangs Bedenken trägt, seine Vorlesungen zu versäumen, denn ein geschwänztes Kolleg kehre niemals wieder, im Gegensatz zum Euböischen Euripus. Die Weiber und die Liebe werden hier ähnlich wie bei Ravisius Textor in den schwärzesten Farben geschildert, deutlich tritt die Tendenz hervor, den übereilten Eheschliefsungen entgegenzuwirken, wie solche zum Schmerz der Reformatoren als eine unerwünschte Folge ihrer Anpreisungen des Ehestandes gerade an den protestantischen Universitäten damals häufig vorkamen; in der Praefatio des Willichius wird auf die Notwendigkeit der elterlichen Zustimmung ausdrücklich hingewiesen und der Verfasser in der Widmung seiner Komödie meint, sie könne den Jünglingen zu einer nützlichen Warnung dienen, die oftmals „colludendo cum puellis salacioribus turpiter capiuntur.“

* * *

Die Dramatisierung von Motiven der Schwanklitteratur in Komödienform, für welche Reuchlin im Henno den Ton angegeben hatte, wurde jetzt am erfolgreichsten durch Macropedius betrieben. Seine Aluta (gedr. 1535) beruht auf dem beliebten Schwankmotiv, wie die Landbewohner gefoppt werden, die zum Markttag in die Stadt kommen (s. o. 1, 451). Es wird uns da vorgeführt, wie zwei Schelme einer dummen Bauersfrau ihre Waren abschwindeln und wie das Weib alsdann, während es im

Digitized by Google

Wirtshaus vergeblich auf die Bezahlung wartet, sich einen Rausch antrinkt und hinausgejagt wird. Auch die weiteren Schicksale des Weibes, wie sie in der Betrunkenheit an der eigenen Identität zweifelt und wie ein Priester sie exorcisiert, sind in der Schwanklitteratur nachweisbar.[1] Bei Darstellung aller dieser Dinge ist Macropedius auch vor derben Späfsen nicht zurückgeschreckt, doch war er pädagogisch genug, am Schlufs darauf hinzuweisen, dafs die Schwindler schon ergriffen seien und dafs ihnen der Galgen bevorstehe. Der Schwank spielt sich in etwa 440 Versen flott und rasch herunter, doch konnte es Macropedius natürlich nicht unterlassen, ihn in fünf Akte einzuteilen und mit Chören zu versehen; jedesmal zuerst ein Chor von trunkenen Bacchantinnen und darauf zur Abkühlung ein moralisierender Chor von Matronen aus Bunschooten am Zuydersee, dem Heimatsdorf der betrunkenen Bäuerin, mit Betrachtungen über habgierige Wirte, betrunkene Frauen und dergleichen mehr.

In Macropedius Andrisca (1537, gedruckt 1538) sind zwei Gestalten der Schwanklitteratur in eine und dieselbe Lustspielhandlung verflochten. Erstens die böse Frau Andrisca, die dem Manne die Herrschaft im Hause streitig macht und sich aufserdem noch durch einen ungeheuerlichen Weindurst auszeichnet. Doch einigen sich die Eheleute dahin, den Kampf um die Hosen in einem regelrechten Duell mit Stöcken auszufechten, ein Kampf, aus welchem der Gatte als Triumphator hervorgeht. Noch schlimmer als Andrisca ist ihre Gevatterin Porna, die ihren Gemahl, den Gerber Byrsocopus, hintergeht und mit dem Pfaffen buhlt. Auch hier entwickelt sich die Handlung in den gewohnten Bahnen; beim ersten Versuch, das Pärchen abzufassen, wird der Ehemann von dem verschmitzten Weibe überlistet, ebenso beim zweiten Versuch, bis endlich die Katastrophe eintritt. Der furchtsame Pfaffe spielt dabei wie gewöhnlich eine klägliche Rolle, die Ehebrecherin erhält eine Strafe, die öfters in der volkstümlichen Litteratur über böse Weiber verhängt wird: der Gerber prügelt sie bis aufs Blut, bestreut sie dann mit Salz und näht sie in eine

1) Vgl. Bolte, Einl. S. XIX.

Digitized by Google

Pferdehaut ein. Die Schlufswendung wiederum begegnet uns in ähnlicher Weise in manchen französischen Farcen: die Geister, die so schroff aufeinander geplatzt waren, beruhigen sich und alle ziehen ab, um sich gemeinschaftlich bei einem frohen Schmause gütlich zu thun.

Wieder ein anderer Spafs wird uns im Bassarus (1540) vorgeführt. Der Held, ein Dorfküster, hat den knauserigen Pfarrer und den ebenso knauserigen Schultheifsen zum besten, er ladet sie zu einem Fastnachtsschmaus ein und ohne dafs sie es merken, setzt er ihnen Leckerbissen vor, die er aus ihren Vorratskammern gestohlen hat.[1]

Noch entschiedener im Tone des volkstümlichen Schwanks ist der „Pisander bombylius" des Arnoldus Madirus (1540) gehalten, ein ganz kurzes Stück ($1^1/_2$ Bogen) in Prosa mit nur vier Personen. Ein Bauer, der zunächst in einem langen Monolog über sein Hauskreuz klagt und die üblichen Beschwerden vorbringt, wie scharf seine Frau seine Markteinnahmen kontrolliere und wie sie ihn vor acht Tagen mit Schimpfreden überhäuft habe, als er einen Teil davon unterwegs vertrunken hatte. Deshalb ist heute die Frau auf den Markt gegangen; er mufs daheim bleiben und die Kuh melken. Als nun die Frau zurückkehrt und meldet, es seien plündernde Soldaten in der Nähe, bekommt der Bauer plötzlich einen Anfall von Heroismus; trotz allen Bitten der Frau will er nicht fliehen, sondern sich zur Wehr setzen, er stülpt sich einen kupfernen Topf als Helm aufs Haupt, zieht sich einen rostigen alten Harnisch an, der bis dahin verwendet worden war, um den Mist zusammen zu kehren und geberdet sich äufserst martialisch; doch als er die Trommelschläger herannahen hört, wird er immer furchtsamer und verkriecht sich endlich in den Hühnerstall. Zwei Soldaten treten auf, sie nähern sich dem Hühnerstall, um ihn auszuplündern, da tönt ihnen ein fürchterlicher Schrei entgegen, sie glauben, es sei ein Gespenst und fliehen entsetzt. Gewifs trat nun ein grofser Heiterkeitserfolg ein, als die Scene leer ward und der Bauer seinen Kopf mit dem improvisierten Helm zuerst ängstlich aus dem Loche des Stalles herausstreckte

2) Über dieses Schwankmotiv vgl. Boltes Einl. zur Aluta S. VIII.

Digitized by Google

und dann, da er das Feld rein wufste, mit der Attitude eines siegreichen Helden hervortrat; freilich mufs er sich gleich darauf von seiner Frau eine scharfe Kritik gefallen lassen. In diesem Falle ist ein direkter Zusammenhang mit einem volkssprachlichen Possenspiel nicht nachzuweisen, doch spricht der ganze Ton dafür. Dafs der lustige Schwank auch auswärts Beifall fand, wird durch eine Aufführung zu Ribe in Jütland 1576 bewiesen.[1]

Placentius, den wir schon als Verfasser einer Susanna kennen, hat in seinem Clericus eques (1534) gleichfalls eine Erzählung aus der volkstümlichen Schwanklitteratur zu einem kurzen Drama in lateinischer Prosa in drei Akten verarbeitet, nämlich die später auch von Hans Sachs dramatisierte Geschichte, wie ein fahrender Schüler einer dummen Bauersfrau vorschwindelt, er komme aus dem Paradies und habe dort ihren Mann gesehen, der einen neuen Rock brauche; doch kommt der Schwank dadurch nicht recht zur Geltung, dafs Placentius die Personen seines Stücks ein zu gewähltes Latein sprechen läfst.[2] In derselben Form ist sein Lucianus Aulicus (gleichfalls 1534) verfafst, wo ein Landbewohner in der Stadt von einem Koch gehänselt wird, der ihm angeblich feine Sitten beibringen will.

Während alle diese Stücke aus den Niederlanden stammen, fand damals in Deutschland selbst das Beispiel Reuchlins bei weitem nicht so viele Nachfolge. Der Philargyrus des bekannten Lexikographen Petrus Dasypodius (c. 1530) hat einen mehr moralisierenden als schwankartigen Charakter. Dasypodius selber erzählt, er habe das Stück erst in Prosa ohne Chor für vier Schüler geschrieben, weil blofs so viele Latein verstanden, später erst habe er es in Senare mit Chören umgedichtet und zwei Personen hinzugefügt. Es sind glatte Verse und gutes Latein, aber der Inhalt ist nicht sehr interessant. Bei der Hauptperson, dem hartherzigen Bürger Philargyrus, müssen wir unwillkürlich

1) Vgl. Smith S. 79.

2) So sagt die Bauersfrau: O me socordissimam mulierem, quae biennio toto passa sum algere demortuum conjugem nudumque incedere. Quam ego rerum autori rationem reddam? Eo recte ad Exomologesim, ut ope sacerdotis ab hoc scrupulo penitus absolvar u. s. w.

Digitized by Google

daran denken, dafs Hans Sachs in seinen Dialogen uns eine derartige Gestalt weit lebendiger und anschaulicher vorgeführt hat Dasypodius macht zuerst ein Anlehen bei Aristophanes, indem er darstellt, wie Philargyrus den blinden Plutus in sein Haus führt; sodann sehen wir, wie der Geizige seinen Diener Not leiden läfst, wie er einem armen Schuldner unbarmherzig den Mantel wegnimmt, wie er einem Arbeiter den Lohn vorenthält, wie er der armen Penia kein Almosen geben will, bis er dann auf einmal seinen Charakter ändert und aus einem Philargyrus ein Philantropos wird. Ganz dürftig geraten ist eine dramatisierte Anekdote, die der Vielschreiber Heinrich Knaust (Cnaustinus) 1574 veröffentlichte. Der Stoff ist nicht schlecht gewählt, es ist die Geschichte von dem fröhlichen armen Schuster, der seinen reichen Nachbar durch seinen Gesang stört und der das Geldgeschenk zurückweist, durch das ihn der Reiche zum Schweigen bringen will, eine Geschichte, die damals schon in der schönen Erzählung des Burkhard Waldis vorlag. Der Titelheld führt den Namen Pecuparumpius, was Knaust erklärt als „pius homo, pecuniae parum habens“ und in seiner Rolle tritt die fröhliche Zufriedenheit ganz hinter der Frömmigkeit zurück, er singt ein geistliches Lied in sapphischen Strophen und bewegt sich auch im Gespräch mit dem Reichen in einem salbungsvollen Predigerton. Aufserdem erscheint als dritte Person noch der Narr Morus, der mit dem Reichen zusammen einen Beutel voll Goldstücke in der Wohnung des Armen verbirgt. Als dieser das Gold findet, bekommt er Gewissensskrupel, was er damit anfangen solle und verliert die Lust am Singen, worauf die Handlung ganz thöricht damit schliefst, dafs der Reiche ihm das Gold als Geschenk überläfst. Weit lebendiger und origineller ist die Comoedia de Matrimonio, von Maternus Steyndorffer[1], der aus dem Erfurter Humanistenkreis hervorging. Sie ist in elegischem Versmafs gedichtet (gedr. 1540) und enthält eine bäuerliche Liebes- und Heiratsgeschichte, wie solche in der satirischen Litteratur der Städter häufig vorkommen; auch hier haben natürlich die zwei

1) Vgl. die Aufsätze von Stiefel, Roethe und Bolte in Bd. 36 der Zeitschr. f. deutsches Altertum; Nachweise verwandter Erzähl. ebd. 227f.

Digitized by Google

Bauernmädchen, um die sich die Handlung dreht, schon vor der Hochzeit die Freuden der Liebe gekostet, das Geheimnis wird, ebenso wie in mehreren mittelalterlichen Schwankerzählungen, durch ein unbedachtes Wort verraten. Doch ist es nicht die Intrigue, die dem Stück sein Interesse verleiht, sondern der Stil und die Verskunst. Der belustigende Gegensatz zwischen dem deutschen bäuerlichen Milieu und den harmonisch dahinfliefsenden elegischen Distichen und mythologischen Anspielungen lag ohne Zweifel in der Absicht des Verfassers, wenn er z. B. die Gänsemagd Metz einführt als „Virgo palmipedes quae modo pascit aves“ oder wenn der Bauer Heinz sich der Liebe rühmt, die er zu seiner Frau hegt:

Non furor omnipotens in te mea bracchia movit,
Nec volui in vultus unguibus ire tuos.

Mitunter verführt freilich das Versmafs zur Weitschweifigkeit, auch fehlt es nicht an Fehlern des Versbaues, die jedoch offenbar zum Teil auf Druckfehlern beruhen; jedenfalls ist aber das Stück eine der anmutigsten unter allen derartigen humanistischen Spielereien.

Eine eigentümliche Mittelstellung zwischen Schwank und Moralität nimmt der Morosophus ein, den Gnaphaeus während seines Elbinger Aufenthaltes dichtete und 1541 im Druck erscheinen liefs. Gnaphaeus verwendet hier das sinnreiche alte Märchen, wie einstmals in einer Stadt ein Regen herabfiel, durch dessen Berührung alle Einwohner verrückt wurden, doch da sich nun ein Vernünftiger in ihrer Mitte zeigt, wird dieser wiederum von allen andern für verrückt gehalten. Die Dramatisierung dieses Motivs ist jedoch verworren und ungeschickt, wenn auch einzelne hübsche Gedanken mit unterlaufen. Die Hauptperson ist Morus, ein Musikant (Auloedus) der sich als Astrolog aufspielen will.[1] Er sieht den Regen voraus, verschliefst sich rechtzeitig in seine Wohnung, aber als er wieder hervortritt wird er von den närrisch gewordenen Bauern ver-

1) Über die wenig glaubwürdige Tradition, dafs Gnaphaeus mit dieser Figur eine Verspottung des Copernicus beabsichtigt habe, vgl. Reusch, Gnapheus 2, 27 f. Für das frühere Vorkommen des Motivs weifs ich allerdings im Augenblick kein anderes Beispiel, als die u. a. in Bartschs Chrestomathie abgedruckte Erzählung des Troubadours Peire Cardinal.

Digitized by Google

höhnt. Um den andern wieder gleich zu werden, wäscht er sich in einer Pfütze, die sich aus dem Regenwasser gebildet hat. Mit dieser Handlung ist noch eine andere lose verbunden, wie nämlich die von der Welt verachtete Sophia mit ihren Begleiterinnen Fides, Spes und Caritas bei einem armen Schuster ein Unterkommen findet. Zu rühmen ist die sprachliche und metrische Gewandtheit. Die lateinischen Elegantien sind freilich auch hier, wie öfters in diesen Dramen über alle Rollen gleichmäfsig verteilt, also keine Auseinanderhaltung der Sprechweise nach dem Charakter der Personen.

In Frankreich waltete über den lateinischen Possenspielen ein ebenso ungünstiges Geschick wie über den einheimischen; es ist uns offenbar nur ein verschwindend kleiner Bruchteil einer reichen Produktion erhalten. Im Kollegium von le Mans in Paris wurde während des Faschings 1532 der groteske Schwank Advocatus aufgeführt.[1] Der Held hat ein Liebesverhältnis mit einer Frau, die ihn bei der unvermuteten Rückkehr des Mannes rasch in einem Sack unter dem Bett versteckt; der Mann zieht ihn jedoch hervor und bedroht ihn mit dem Tode, wenn er nicht ruhig im Sack bleibt und grunzt wie ein Schwein. Nachdem er die erforderlichen Grunzübungen gemacht hat, wird er von dem Mann als Schwein an einen Händler verkauft, der natürlich im höchsten Grad erstaunt ist, als sich nach der Entfernung des Mannes der Advocatus im Sack zu erkennen giebt. Auch hier versöhnen sich zum Schlufs alle Beteiligten und begeben sich zu einem gemeinsamen Schmaus. Der Ton der Farce ist in diesem Fall in den lateinischen Versen (Trimetern) besonders gut getroffen; es fehlt auch nicht an einzelnen geschickt angebrachten Reminiscenzen aus der römischen Komödie.[2] Zur Ausfüllung der fünf Akte war es allerdings nötig noch allerlei sonstige Späfse einzufügen, z. B. wie ein Astrolog ein ergötzliches Prognostikon im Stil des Doktors Rofsschwanz ausstellt (s. Buch VIII); der Mann, der während seiner langen Abwesenheit vom Hause eine Zeitlang das Leben im Kloster probiert hat, berichtet über seine dortigen Er-

1) Herausg. v. Bolte, Berl. 1901 (lat. Lit. Denkm. Nr. 15).

2) Zu den Reminiscenzen vgl. Bolte. Nach IV, 2 eine lustige Anspielung auf Budaeus Tractat de asse.

Digitized by Google

fahrungen mit reformationsfreundlicher Tendenz und fällt dadurch für ein paar Augenblicke aus dem possenhaften Ton.

Um dieselbe Zeit müssen die Pariser Universitätsdramen entstanden sein, die in einer Handschrift der Bibliothèque nationale (lat. 8439) überliefert sind; sie verdienten eine genauere Untersuchung und wohl auch einen Abdruck. Offenbar stammen sie aus einem Kreise, der den Neuerungen im Betrieb der Wissenschaften geneigt war, das ergiebt sich aus einem Dialogus longe facetissimus de temporum ac scientiarum mutatione, der wie es weiter in der Überschrift heifst, de abjiciendis praecipue Sophistarum gerris handelt und neben dem Rhetor und Sophisten unter andern auch zwei Köche, der eine mit dem plautinischen Namen Cylindrus, der andere mit dem modernen Namen Ribaldus vorführt.[1] Daneben enthält die Handschrift zwei eigentliche Lustspiele, beide in der äufseren Form der römischen Komödie, mit wechselnden Versmafsen, wobei freilich die Langzeilen, Septenare und Oktonare nicht sehr glücklich geraten sind. In den leichter zu handhabenden Senaren zeigt sich jedoch ein entschiedener metrischer Sinn, wenn auch da manche Schnitzer vorkommen. Auch die Art, wie die Personen kommen und gehen, sowie manche Namen und vor allem Redewendungen sind dem römischen Lustspiel entlehnt. Doch spielt auch hier die Handlung in dem damaligen Paris, in der Welt der Kuppler und Dirnen, die offenbar aus eigener scharfer Beobachtung geschildert ist, dabei hat die ganze Führung der Intrigue etwas kindlich Unbeholfenes. Der Titelheld des einen dieser Stücke, Marabaeus, ist ein armer Teufel, der aus Hesperien nach Lutetia gekommen ist, und sich dort auf das Betteln verlegt, bis er aufgegriffen und zwangsweise zu den Reinigungsarbeiten in den Gräben der Pariser Umwallung herangezogen wird.[2] Doch stellt er sich auf Anraten seines Genossen Macro.

1) Einige weitere Andeutungen über den kulturgeschichtlich interessanten Inhalt bei Massebieau S. 60, 74 ff.

2) Der Name der Hauptperson erinnert an eine Stelle in Nancel's Vita Petri Rami S. 15. Memini autem me narrantem audire Ramum solitum, cum in Praelleam scholam (ubi tum mera erat solitudo) venisset ludumque aperuisset, factum esse concursum etiam solito frequentiorem numerosioremque atque, ut tum moris erat Lutetiae gymnasiis (a quo postea

Digitized by Google

als ob er sterbenskrank wäre und wird freigelassen. Dieser seiner wohlgelungenen List rühmt er sich dann in einem Gespräch mit einigen Spitzbuben und Kupplerinnen, darunter eine mit dem Plautinischen Namen Sophoclidisca, quam nostri dominam Palatinam appellant, also offenbar eine auf dem linken Ufer wohlbekannte Persönlichkeit, die ihre Kundschaft hauptsächlich unter den Juristen des Palais de Justice hatte. Dieses Gespräch nun belauscht ein Liktor, der die ganze saubere Gesellschaft vor den Richter Rhadamantus führt und Rhadamantus verurteilt sie alle miteinander zu der Zwangsarbeit, die Marabaeus schon aus eigener Erfahrung kennt. Nur Sophoclidisca wird dank ihren hohen Protektionen wieder freigelassen, sie zieht zum Schlufs so gut es eben geht, einige moralische Lehren aus der Handlung und ruft den Zuschauern ein „plausum date“ zu. Was sonst noch im Lauf des Stückes unter dem Gesindel vorgeht, ihre Liebesgespräche, ihre Zänkereien und Prügeleien, ihre vertraulichen Mitteilungen über die kupplerischen Geschäftsbeziehungen, über die consules und sacrificuli: das alles soll hier nicht wiederholt werden, wir wissen ja schon, dafs auf diesem Gebiet auch so manche mittelmäfsig begabte Dichter mit Geschick und Vorliebe selbständig zu beobachten und Reminiscenzen zu verwerten pflegen.[1] In dem anderen Stücke, Lipocordulus, in der Handschrift mit der Jahreszahl 1533 bezeichnet, ist die Hauptperson, wie schon der Name besagt, ein entlaufener

plurimum abhorruit) ludos exhibuisse populo, tragoediam comoediamque recitandam proposuisse; in theatro autem submonitor ac dictator seu choragus cum attonso solus ipse capite cerneretur, a populo propter insolentem eo tempore habitum figuramque corporis Marrabeccum dici coeptum et pro Italo, qui tum Parisiis invisissimi erant aestimatum, donec causa detonsi capitis et vera nationis patuit origo. Hierauf folgen allgemeine Bemerkungen über die wechselnden Bartmoden.

1) Eine solche Reminiscenz ist es z. B., wenn der Kuppler Albidulus meint, der Ballio des Plautus müsse vor ihm weichen. Sophoclidisca sagt, sie sei den Menschen so verhafst wie die Dipsas (des Ovid), auch die Mädchen wollten nichts von ihr wissen und glaubten, sie könnten sich allein helfen. Als der Kuppler sie um gute Lehren aus ihrer Geschäftspraxis bittet, meint sie mit edler Bescheidenheit „sus Minervam docet“. Eine Reminiscenz an die Farce ist es, wenn Akt III, Sc. 6 einer sich stumm stellt und blofs „ba ba“ sagt, um nicht verhaftet zu werden.

Digitized by Google

Mönch; er erzählt im ersten Akt seinem Freunde Eubulus, er sei vom Klosterleben enttäuscht, denn er habe vergebens gehofft, Coenobiarcha zu werden, auch sei ihm die Heiratslust gekommen; übrigens fehlt in diesen Scenen jede Beziehung auf die grofsen geistigen Kämpfe der Zeit. Der Held wirft auf der Bühne die Kutte ab und bietet nun einen sehr grotesken Anblick dar, späterhin vermittelt Eubulus seine Vermählung mit der ausgedienten Kupplerin Phaenicium. Das Stück ist schleppend in den Hauptscenen; im übrigen besteht es aus zusammenhangslosen Episoden, in denen herkömmliche Motive der Schwanklitteratur verwertet sind.[1] Es tritt unter andern eine Person auf, die als Rex Sutorum bezeichnet wird und von den Neckereien eines Strafsenjungen viel zu erdulden hat. In dieser Scene finden sich auch französische Wörter und Redensarten eingemischt; offenbar war der Rex Sutorum ebenso wie die Sophoclidisca im vorerwähnten Stück eine allbekannte Stadtfigur. Der Prologus, der sich als Wortführer der juventus classica vorstellt, weist ähnlich wie Melanchthon in seinen Terenzprologen etwaige Tadler mit der Bemerkung zurück, dafs sie vermutlich schon den Lastern huldigten, die in der Komödie an den Pranger gestellt sind; die gänzliche dramaturgische Harmlosigkeit des Verfassers zeigt sich, wenn er meint, die Zuschauer würden sich wohl für die allzugrofse Länge des Stückes durch die Lustigkeit des Inhalts entschädigt fühlen. Über die Inscenierung und die Ausstattung des Zuschauerraumes geben die Texte keinen Aufschlufs, sie wurden wohl ohne eigentlichen scenischen Apparat dargestellt, was ja zu den obigen Bemerkungen Grevins sehr gut stimmen würde.[2] Noch unbedeutender ist die Komödie des Johannes Calmus (gedr. 1555, s. o.), es handelt sich hier um einen Jüngling, dem sein Vater eine geistliche Pfründe gekauft hat, der sich aber in Paris in ein Mädchen verliebt, das er heiraten und deshalb die Pfründe aufgeben will. Am interessantesten ist noch eine Scene, wo

1) Im einzelnen nachgewiesen von Bolte s. 600.

2) In der Scene, wo Eubulus den Lipocordulus mit der Phaenicium zusammenbringt (III, 1), stehen die beiden wie in einer Farce auf verschiedenen Seiten des Schauplatzes und Eubulus geht zwischen ihnen hin und her. — Grevins Bemerkungen oben S. 81.

Digitized by Google

im Heimatsort des Jünglings — die Handlung spielt abwechselnd dort und in Paris — der Vater einen Vikar für die Pfründe des Sohns anwirbt, der in Paris Despauterius und Vallas Elegantien studiert hat und über die schäbigen Bedingungen des Alten höchlich entrüstet ist; dafür will er sich aber schadlos halten und seine Schafe tüchtig scheren. Im übrigen ist das Stück ganz ohne Witz und dramatisches Talent, das beste daran ist die Kürze — ca. 800 Senare und Oktonare —, doch ist es in die üblichen fünf Akte eingeteilt. In Jamins Arcaiozelotypia (1554) ist, wie sich aus dem Prolog ergiebt, die Hauptperson ein eifersüchtiger alter Narr. Auch Griaeus, der jugendliche Verehrer Ronsards, trotzdem er im Prolog zu seiner Philargyria 1568 einen so hohen Ton anschlägt (s. o.), scheint sich doch im hergebrachten Stil zu bewegen; in der uninteressanten und ungeschickt geführten Intrigue erinnern manche Einzelheiten an das italienische Lustspiel, dessen Einfluss damals schon bei den Dichtern der Plejade begonnen hatte; freilich ist einmal während des Zwischenaktes ein Verlauf von mehreren Monaten anzunehmen. Die Handlung spielt zur Zeit der französischen Reformationskriege; die Abneigung gegen die Calvinisten, die den Dichtern der Plejade eigentümlich ist, tritt auch hier hervor.

Digitized by Google

Zweites Buch.

Komisches Drama und pastorales Drama in Italien.[1]

Während sich im Laufe des 16. Jahrhunderts in Italien auf dem Gebiet des komischen Dramas und des pastoralen Dramas neue Kunstformen ausbildeten, die für die gesamte europäische Litteratur von mafsgebender Bedeutung wurden, finden wir zu Anfang dieses Zeitraums ein buntes Gewirre der verschiedensten Formen und Stilarten, die jedoch alle mehr oder weniger in der folgenden Entwicklung ihre Spuren zurückliefsen.

---

1) Die Litteraturangaben konnte ich auf das wesentlichste beschränken in Anbetracht des sorgfältig gearbeiteten und übersichtlichen bibliographischen Anhangs in Bd. II. von Gasparys italienischer Litteraturgeschichte; in der vortrefflichen italienischen Übersetzung von Rossi hat dieser Anhang noch manche Bereicherung erfahren. D'Anconas Werk enthält in seinem zweiten Band ein reiches Material besonders für die Zeit bis etwa 1520, sehr vieles ist dort zum ersten Male ans Licht gezogen, doch werde ich mich im folgenden der Kürze wegen auf d'Ancona berufen, auch wo er Mitteilungen seiner Vorgänger wiederholt. Eine unerschöpfliche Fundgrube ist das Giornale storico della letteratura italiana (Turin 1883 ff.) mit seinen Originalmitteilungen und Besprechungen neu erschienener Werke. Kleins Geschichte des italienischen Dramas wurde bereits von Gaspary treffend charakterisiert. Von den dramaturgischen Dialogen des Mantuaner Juden de Sommi, die uns die Denkart eines Theaterfreundes in diesem Zeitraum in so anschaulicher Weise vergegenwärtigen, ist der dritte vollständig bei Rasi, I comici italiani 1, 107, Stücke aus dem vierten bei d'Ancona 2, 582 ff. abgedruckt, den ersten und zweiten las ich in der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Turin. Auf die sacra rappresentazione dieses Zeitraums werde ich in einem späteren Abschnitte zurückkommen.

Digitized by Google

Zunächst finden wir um das Jahr 1500 in Italien manche von den mittelalterlichen Formen, die wir in andern europäischen Ländern schon vorher eingebürgert sahen, vor allen die kurzen schwankartigen Possenspiele. Bei den meisten Stücken dieser Art, die sich erhalten haben, tritt die Verwandtschaft mit der französischen Farcendichtung hervor. Am deutlichsten bei Giangiorgio Alione aus Asti, also aus dem nordwestlichen Teil der Halbinsel, wo der vorherrschende Einflufs der französischen Kultur sich bereits im Mittelalter auch auf dem Gebiete des Dramas geltend gemacht hatte. Über Aliones Leben ist wenig bekannt, in seinen Schriften bediente er sich teils des französischen, teils des Dialekts seiner Heimat, das letztere ist in seinen kleinen Possenspielen der Fall, die nach den politischen Anspielungen zu schliefsen, etwa in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fallen müssen.[1] Er dichtete sie zur Erhöhung der Karnevalsfreuden in dem Städtchen, in dem seine Familie von altersher eingesessen war; sie wurden in einem Saale aufgeführt, wo Frauen und Männer, auch die Honoratioren, sich dichtgedrängt um die Bühne scharten. Wenn er, wie Cotronei wohl mit Recht annimmt, mit dem in den Farcen öfters erwähnten Jan Peirorer identisch ist, so war er eine Art Mittelding zwischen Mediziner und Tierarzt und hatte sich schon in Italien und Frankreich herumgetrieben. Bei den meisten seiner zehn Farcen hatte Alione offenbar französische Vorbilder; bei einer ist das Vorbild, die Farce du pect (s. o. 1, 443), noch vorhanden. Alione hat sich ihr ziemlich genau angeschlossen. In andern Fällen zeigen sich gröfsere Abweichungen, wieder in andern Fällen läfst sich nur behaupten, dafs Alione die französische Manier in ihren Hauptzügen nachbildet, doch wäre es hier überall sehr wohl möglich, dafs er im Anschlufs an verloren gegangene französische Stücke dichtete. Es sind fast lauter wohlbekannte Situationen: ein Tölpel, der wegen der zu frühen Schwangerschaft seiner Frau Verdacht schöpft, aber von der Gevatterin beruhigt wird, ein Schuster, der seine Frau mit

1) Alione, Commedia e farse carnovalesche etc. Mailand 1865; über das Verhältnis zu den französischen Vorbildern vgl. die lehrreiche Abhandlung von Cotronei s. o. 1, 431.

Digitized by Google

dem Priester überrascht, ein Handwerker (Lanternero), von dessen Verrichtungen in einer Weise die Rede ist, dafs der Zuhörer an eine obscöne Nebenbedeutung denken mufs, sodann die lustige Moralität von den fünf Sinnen: Auge, Mund, Nase, Hände, Füfse, die den Hintern nicht als gleichberechtigt anerkennen wollen und die Hände beauftragen, ihn zu züchtigen, worauf dann der Verschmähte und Mifshandelte durch einen Streik, nämlich durch Einstellung seiner wichtigsten Funktion die Gleichberechtigung erzwingt; hier entwickelt Alione noch in höherem Mafse als das erhaltene französische Stück eine possierliche Feierlichkeit. Ebenso wenn er einen komischen Prozess zweier Zechbrüder vorführt, die sich gegenseitig geprellt haben.

In einigen Fällen können wir jedoch die Unabhängigkeit Aliones von französischen Vorbildern voraussetzen, wenn nämlich seine Farcen keine dramatischen Geschichten enthalten, sondern kleine Bilder aus dem Leben seiner Vaterstadt, so in der Gesprächsscene zwischen den Gevatterinnen Gina und Reluca, die sich über Stadtklatsch unterhalten. In zwei andern entwirft er uns Bilder von dem Treiben der französischen Soldaten in Oberitalien während der Kriege Ludwigs XII; ein Soldat läfst sich im Wirtshaus viel und gut zu essen geben und bezahlt nachher sehr schäbig, der andere verspricht der koketten Frau seines Quartiergebers ein Sammetkleid, wenn sie ihm zu Willen wird, nachher aber mufs sie sich mit einem Tafftkleid begnügen. In diesen Stücken bedienen sich die Franzosen ihrer Muttersprache, in der Wirtshausscene ist der Wirt ein Lombarde und wird von dem piemontesischen Dichter ebensowenig schmeichelhaft geschildert wie der Franzose.

In allen Farcen Aliones ist der Gesprächston und die ganze Führung der Handlung durchaus nach französischer Manier, nur dafs wir öfters zu Anfang einen Prolog finden, was auffallenderweise nur in der einen französischen Farce vorkommt, die 1431 in Turin niedergeschrieben wurde. Im Dialog herrscht die kurze Zeile mit Reimbrechung, manchmal ist ein Triolet eingeschoben, so auch in der Farce vom Sammetkleid, bei der Alione schwerlich eine französische Vorlage benutzt hat. Und es läfst sich nicht leugnen, dafs Alione diese französische

Digitized by Google

Manier sehr geschickt handhabt, mit grofser Frische und Lebendigkeit, freilich auch ohne alle moralische Skrupel und sogar mit entschiedener Vorliebe für gewagte Situationen. Wir wissen nichts davon, ob es damals auch noch andere Farcendichter dieser Art in seinem Heimatlande gegeben hat, wir können es jedoch vermuten, wenn bei der Farce vom Franzosen und Lombarden in der ersten Ausgabe sich eine Anmerkung findet, wonach diese Farce von Alione nicht verfafst, sondern nur erweitert und verbessert wurde; an eine französische Vorlage ist ja in diesem Falle kaum zu denken.

Aufser Aliones Farcen giebt es noch eine Dichtung dieser Art, die als Beleg für die Verbreitung der französischen Manier nach Oberitalien dienen kann. Es ist die Festa di Malpratico[1], wo Camilla, die Frau eines Kappenmachers von ihrem Mann im Ehebruch überrascht wird, natürlich aber sich herauszureden weifs. Auf ein französisches Vorbild deutet vor allem die Figur Malpraticos, des Burschen im Hause des Kappenmachers; ganz wie der französische Badin bringt er durch sein täppisches Thun und Reden die liederliche Meisterin in Verlegenheit. Doch ist das Stück nicht wie die Farcen Aliones in französischen Kurzzeilen, sondern in Terzinen abgefafst. Ebenso verfafste Giambullari in Florenz eine komische Gerichtsscene[2], die an die französische Manier erinnert: eine Witwe beklagt sich vor dem Richter über den zinspflichtigen Bauer Biagio, weil er die Dienstleistungen, die sie von ihm fordere, nicht regelmäfsig und willfährig genug verrichte — wie man sich leicht denken kann, mit obscönem Nebensinn. Eine neapolitanische Farce in der dort beliebten Form der Rimalmezzo ist gleichfalls in diesem Zusammenhang zu nennen; hier ist mit unglaublichster Offenheit das Gerichtsverfahren gegen einen jungen Ehemann dargestellt, der infolge einer seltsamen Verknüpfung von Umständen seine Pflichten nicht zu erfüllen vermag.[3] Auch unter den Werken der Sienesischen Dramatiker,

1) Mir blofs aus den Angaben Cotroneis S. 100f. bekannt, wonach sie in Venedig verfafst wäre.

2) Herausg. Scelta 96; bezeichnet als Contenzione mit dem Zusatz „e puossi fare in comedia“.

3) Herausg. v. Croce, Teatri di Napoli S. 667 ff.

Digitized by Google

die im übrigen ihren eigenen Stil hatten, finden sich einzelne Stücke, die sich mehr im Ton der mittelalterlichen Farce bewegen. So wird uns in dem Cilombrino des Stricca Legacci (zuerst gedruckt 1518) die Liebesintrigue einer Ehefrau mit einem Priester vorgeführt, der Mann kommt unerwartet nach Hause, der Priester verbirgt sich im Backtrog und es gelingt dem schlauen Weibe, dem Manne einzureden, dafs der Teufel in dem Trog stecke.[1]

Am reichhaltigsten ist jedoch die Überlieferung auf einem andern Gebiet der Posse, dem Bauernspiel, das in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vor allem in Toscana und Venetien gepflegt wurde. Die Bauern werden hier ganz in ähnlicher Weise verhöhnt, wie in den deutschen Fastnachtsspielen des vorhergehenden Zeitraums, doch ist an einen direkten Zusammenhang gewifs nicht zu denken; die Übereinstimmung erklärt sich vielmehr aus der Gleichartigkeit der Motive in der bauernfeindlichen Litteratur, die im späteren Mittelalter in allen Ländern bei Adel und Bürgerschaft im Schwange war. Allerdings mufs man hier wie auf dem ganzen Gebiete der dramatischen Schwanklitteratur mit der Möglichkeit rechnen, dafs die von Land zu Land ziehenden Spielleute ihre Einwirkungen in den Nationallitteraturen zurückliefsen, so namentlich bei den Scenen, wo die Bauern mit einem Quacksalber, dieser Lieblingsfigur des internationalen Spielmannsrepertoires auftreten. Die Bauernpossen waren aufserordentlich beliebt, die berühmteren sind in einer erstaunlich grofsen Anzahl von Drucken überliefert, vieles ist aber nur handschriftlich erhalten und es sind uns auch Namen von Dichtern überliefert, die auf diesem Gebiete berühmt waren, von deren Werken aber fast nichts mehr vorhanden ist. Diese kleinen Stücke waren, wie auch öfters auf den Titeln bemerkt wird, zur Aufführung bei Mahlzeiten besonders geeignet. Wann die Satire gegen die Bauern zuerst in Italien dramatische Form annahm, läfst sich nicht mit Bestimmtheit sagen, schon aus früherer

---

1) Inhaltsangabe bei Mazzi. Ein andrer derartiger Sieneser Schwank, in welchem jedoch der Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Stil weniger deutlich hervortritt, ist der Bicchiere des Mariano Manescalco. Über den Pidinzuolo s. u.

Digitized by Google

Zeit sind Gedichte dieser Art in vorwiegend dialogischer Form erhalten, die ganz dazu geeignet waren, nach Art der mittelalterlichen Deklamationskunst mit Stimmenwechsel vorgetragen zu werden. Und auch zu Anfang des 16. Jahrhunderts wurden die rein dramatischen Bauernpossen mitunter von einem einzigen Schauspieler dargestellt; von einem der berühmtesten Dichter auf diesem Gebiet, von dem Sienesen Strascino, wissen wir mit Bestimmtheit, dafs er dieses Virtuosenkunststück ausführte. Auch ins geistliche Drama ist die Satire gegen die Bauern eingedrungen; in der Rappresentazione di S. Onofrio von Castellano Castellani findet sich eine Scene, wo die Bauern beraten, wie sie ihre Gutsherren betrügen können.[1]

Wie die geistlichen Spiele, so sind auch die Bauernpossen meist in Oktaven und Terzinen gedichtet, also in komplizierten und durchaus undramatischen Versformen, die aufserdem in diesem Falle auch noch zu dem derb realistischem Inhalt in schroffem Gegensatz stehen. Aber dieser Gegensatz konnte zu komischen Wirkungen Anlafs geben, namentlich hat Berni wie in seinen Capitoli, so auch in seinem Bauernspiel den Kontrast zwischen Form und Inhalt in der ergötzlichsten Weise verwertet. Oft war auch mit diesen Scenen Gesang und Tanz verbunden, die komische Hauptperson begleitete sich mitunter auf einem Saiteninstrument. Die Darsteller thaten also viel von ihrem eigenen hinzu, sie waren zum Teil berufsmäfsige Lustigmacher.

Am beliebtesten waren in Italien wie in Deutschland die bäuerlichen Brautwerbungen, schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts mit einem besonderen Kunstausdruck Mogliazzi oder (paduanisch) Mariazi bezeichnet. In den italienischen Stücken dieser Art ist aber die Dorfschöne gewöhnlich in der Lage, zwischen zwei Verehrern zu wählen, so in einem Mariazo alla Pavana (nach paduanischer Art) der in einer Handschrift aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts überliefert ist.[2] Daneben

---

1) Sacre rappresentazioni 2, 398. Über den Verf. s. o. 1, 319. Über eine besondere Ausgabe dieser satirischen Scene vgl. Palermo 2, 587.

2) Inhaltsangabe mit Proben nach einem Druck von c. 1530 bei Stoppato S. 94ff., Nachweis der älteren Handschrift durch V. Rossi, Giornale 9, 290. Das Versmafs in diesen beiden Stücken sind Strambotti

Digitized by Google

steht jedoch in der Handschrift ein Mariazo mit einem einzigen Bewerber und hier spielt ebenso wie in vielen deutschen Stücken die Verhandlung über die Mitgift eine Hauptrolle; die Jungfräulichkeit der Braut ist in beiden Fällen sehr problematisch und so brauchen denn auch die Freier in ihren Ausdrücken nicht wählerisch zu sein. In den folgenden Jahren sind dann im Veneto noch zahlreiche Stücke dieser Art entstanden. Erwähnung verdient ein contrasto villanesco des Notars Cavassico in Belluno, wo dargestellt ist, wie ein Bauer aus Geiz seine Tochter einem alten Freiersmann giebt; die Scene wo der Freiersmann alle Warnungen zurückweist und seine Tüchtigkeit rühmt, ist natürlich von der knolligsten Derbheit.[1] In einer andern dramatischen Scene, die vermutlich aus dem Paduanischen stammt, ist eine spitzfindig-galante Frage aus dem Gebiet der Liebeshöfe in die bäuerliche Sphäre übertragen; ein Streit, der schliefslich in eine Prügelei ausartet zwischen zwei Bauern, deren einer seine Geliebte durch den Tod verloren hat, während die des anderen auf Abwege geraten ist.[2] Auf einem Paduaner Vorbild beruht vielleicht auch eine Ekloge in der Litteratursprache und in Terzinen, die wir in einer Niederschrift des Bologneser Notars Cesare Nappi vom Jahre 1508 besitzen, doch ist sie weit harmloser und ohne eigentliche Handlung; sie führt nur Bauern vor, die mit ihren Liebchen tanzen und schmausen[3]; man kann überhaupt bemerken, dafs die Bauern in diesen Stücken ein reichlicheres und behäbigeres Dasein führen, als in den deutschen Fastnachtsspielen.

Im toscanischen Gebiet war Siena die Hauptstätte des bäuerlichen Dramas, es wurde dort besonders im Kreise von Kleinbürgern gepflegt, die auch aufserhalb ihrer Stadt Kunstreisen unternahmen, bis nach Rom wo sie in ihrem Landsmann,

---

e si' ande' da élla
e díssi o rósa bélla etc.,

wie sie auch später noch in dieser Dichtgattung ausnahmsweise neben den Terzinen und Oktaven vorkommen.

1) ed. Cian i. d. Scelta 246f. Nr. VIII.

2) Inhaltsausgabe mit Auszügen bei Stoppato S. 103ff., über die Herkunft vgl. Rossi, Giornale 9, 291.

3) Herausg. v. Frati, Giornale 20, 196ff.; vgl. S. 189.

Digitized by Google

dem reichen Bankier Agostino Chigi einen mächtigen Gönner fanden und wo auch Papst Leo sich an ihren Späfsen erfreute.[1] Zu diesen Sieneser Dichtern gehört u. a. der Hufschmied Mariano, der Leinweber Bastiano di Francesco, der Maler Lionardo di Ser Ambrogio, genannt Mescolino; am meisten Stücke (14) haben sich von Antonio da Stricca Legacci erhalten. Diese Dichter scheuen vor Derbheiten und Obscönitäten ebensowenig zurück wie die Paduaner, doch tritt bei den Sienesen der mitleidlose Hohn des Bürgers gegen das dumme Bauernvolk viel schroffer und verletzender hervor. Der Wettbewerb um die Gunst eines Mädchens ist auch bei ihnen ein Hauptmotiv; öfters kommt es vor, dafs das Mädchen zwei zugleich in Gnaden aufnimmt. In Mescolinos Targone streiten zwei Bauern um ein Mädchen, das ihnen nach dem Vertrag abwechselnd gehören soll, das aber Menicozzo nach Ablauf des Termins nicht loslassen will; in einer burlesken Kampfscene gehen die beiden Nebenbuhler mit Schwertern und grofsen Schilden auf einander los. Im Tognin da Cresta von Stricca Legacci (erster Druck 1533) leiht ein Bauer vom andern Geld und giebt ihm dafür seine Frau zum Pfand, der Vicario billigt den Vertrag! Einen Haupteffekt hat Stricca Legacci ohne Zweifel erzielt, als er im Solfinello einen Bauer mit einer Guitarre auf einem Esel reitend erscheinen liefs. Er konsultiert einen Arzt und dieser will ihm anstatt des Honorars seinen Esel wegnehmen, bis sie endlich nach langem Hin- und Herreden sich vertragen.

Bekanntlich erscheint in dieser feindseligen Litteratur der Bauer als ein Gemisch von dummer Tölpelhaftigkeit und schlauer Spitzbüberei. Während im niederdeutschen Fastnachtsspiel die Bauern vorgeführt werden, wie sie beim Verkauf ihrer Waren die Städter hintergehn, verweilen die Sienesen mehr dabei, wie sie das Pachtverhältnis zu Betrügereien ausnützen; in den ita-

1) Reichhaltige Mitteilungen über die Sieneser volkstümlichen Dramatiker, sowie Inhaltsangaben und Auszüge aus ihren Dichtungen bei Mazzi, La congrega dei Rozzi, 2 Bde. Florenz 1882. Durch eigene Lektüre kenne ich blofs die in Neudrucken zugänglichen, sowie einige in der Marciana vorhandene Stücke. Über eine sienesische Bauernscene bei der Hochzeit Chigis mit seiner ehemaligen Maitresse Francesca vgl. Archivio Romano di Stor. patr. 2, 77.

Digitized by Google

lienischen Städten gab es ja sehr viele Bürger, die Landgüter besafsen und sie den Bauern auf Halbpacht überliefsen. Die Habgier der Bauern wird auch von Mescolino in der Partigione verspottet, wo dargestellt ist, wie bei einer bäuerlichen Erbteilung ein Streit um einen Esel entsteht.

Die merkwürdigste Persönlichkeit unter allen diesen Sieneser Dichtern ist aber Niccolò Campani, genannt Strascino, ein berühmter Improvisator und Spafsmacher, der sich, wie es scheint, hauptsächlich in Rom aufhielt, eine sehr charakteristische Figur aus dem dortigen Leben in den Zeiten Julius II. und Leos X. Nach einer von Bandello überlieferten Tradition unterrichtete er die gefeierte Curtisane Imperia in der Poesie; 1521 liefs ihn die Markgräfin Isabella zum Karneval nach Mantua kommen. Acht lange Jahre, von 1503 bis 1511 war er von der Syphilis gepeinigt und hat die Krankheit in einem langen Klagegedicht geschildert, aber in dem letzten Teil, der nach der Heilung geschrieben ist, bricht wieder die alte Liederlichkeit und die Lust zur Fortsetzung des früheren Lebenswandels hervor. Wenn wir die Texte seiner dramatischen Sachen betrachten, so müssen wir annehmen, dafs er, wie alle Virtuosen dieser Art die Hauptwirkung durch den Vortrag erzielte. Die weiteste Verbreitung fand sein Coltellino (elf Drucke), der uns offenbar seine eigentümliche Manier am besten veranschaulicht. Er besteht zum gröfsten Teil aus Liebesklagen des Bauers Berna, der uns in halb sentimentaler, halb obscöner Schilderung vorführt, wie ihm seine unglückliche Leidenschaft für das Bauernmädchen Togna keine Ruhe läfst. Dann erzählt ihm der Bauer Tafano von dem Selbstmord eines hoffnungslos liebenden Hirten, er entschliefst sich, ein gleiches zu thun und schleift schon sein Messer, aber dann erwägt er noch einmal in einem komisch-kläglichen Monolog das Für und Wider, kann sich nicht entschliefsen, sein Vieh im Stich zu lassen, dann rafft er sich wieder auf, hält eine pathetische Ansprache an das Messer, das bis dahin nur Brot und Käse geschnitten hat; Tafano, der den Monolog belauscht, meint, er solle den Selbstmord doch lieber unterlassen, denn er werde es nachher gewifs bereuen — das alles ist offenbar eine Parodie der Selbstmordmonologe, wie sie bei den verliebten Hirten in den Eklogen so häufig sind. Den

Digitized by Google

Schlufs bilden Prügeleien Bernas mit den Brüdern Tognas und mit Tafano, dann Aussöhnung und gemeinschaftlicher Gesang. Weniger gelungen sind die beiden andern Stücke, der „Strascino“, eine Scene zwischen dem Gutsherrn und den Bauern, die den Zins nicht zahlen wollen und der „Magrino“, die Geschichte eines verführten Mädchens, das sein Liebhaber im Stich läfst; doch wird er schliefslich in Gnaden aufgenommen. Der ganze ernste Teil der Handlung ist sehr dürftig. Das komische Element ist durch einen Bauer vertreten, der die Verlassene immer wieder mit seinen tölpischen Liebesanträgen belästigt und mit Prügeln fortgeschickt wird. Hier sehen wir auch deutlich, wie diese Stücke ohne allen scenischen Apparat dargestellt wurden, auf der einen Seite des Schauplatzes steht die verlassene Emilia, auf der anderen Seite ihr Geliebter, der nach Rom geflohen ist, zwischen ihnen wandelt ein Bote hin und her.[1]

Auch am Hofe Leos X. kam 1517 eine Sienesische Bauernposse mit Gesang und Tanz von einem unbekannten Verfasser zur Aufführung, die sich durch eine etwas kompliziertere Handlung auszeichnet. Der Bauer Pidinzuolo, der Titelheld, wird das Opfer einer Mystifikation, wie sie in der Schwanklitteratur häufig vorkommt; er hat ein Stelldichein beim Hühnerstall mit seiner Geliebten verabredet; statt ihrer kommt aber der Bruder in Frauenkleidern; er und sein Vater fassen den Pidinzuolo ab und prügeln ihn gehörig durch, aber schliefslich wird durch ein Eheversprechen alles ins gleiche gebracht. Als Friedensstifter erscheint der wohlbeleibte Priester Ser Adagio, „runder als das Kolosseum“, eine groteske Figur, an der jedoch der Papst gewifs keinen Anstofs genommen hat, ebensowenig wie ein paar Jahre später an dem viel schlimmeren Fra Timoteo Machiavellis.[2]

Aus Florenz haben wir nur spärliche Beispiele dieser Gattung, darunter freilich ein Meisterstück, die Catrina von

---

1) Der älteste Druck des Coltellino (u. d. T. Berna) ist von 1520, die beiden anderen Stücke erschienen schon früher, vgl. Gaspary-Rossi 2, 305 und die dort citierte Litteratur über Strascino.

2) Neudruck von Mazzi in der Biblioteca popolare Senese Heft III, Siena 1891. Die Aufführung vor Leo X. ergiebt sich aus dem Titel eines

Digitized by Google

Berni (†1536). Es ist eine Zank- und Prügelscene zwischen zwei bäuerlichen Liebhabern, die zum Johannesfest nach Florenz gekommen sind, Berni läfst hier seinen übermütigen Humor und seine virtuose Handhabung von Sprache und Vers im vollsten Lichte glänzen. Schliefslich mufs der Dorfschulze eingreifen, er fordert die umstrittene Schöne auf, zwischen den Nebenbuhlern zu wählen, dem Mädchen wird hier ebenso wie in den deutschen Fastnachtsspielen eine groteske Häfslichkeit beigelegt. Dasselbe ist der Fall in dem Mogliazzo, der früher fälschlich Berni zugeschrieben wurde, eine bäuerliche Trauscene, mit den üblichen Verhandlungen über die Mitgift; der Bräutigam vergifst das wenig einladende Äufsere seiner Braut, da er ihre Fertigkeit in der Käsebereitung rühmen hört.[1]

Auch in Unteritalien war diese Litteraturgattung beliebt. In dem Verzeichnis von elf kleineren dramatischen Scenen, die Pier Antonio Caracciolo um das Jahr 1500 zur Erheiterung der neapolitanischen Hofgesellschaft dichtete[2], befinden sich neben Lob- und Glückwunschgedichten auch einige Scenen, die, den Titeln nach zu urteilen, zu den bäuerlichen Possen gehören, so von einem Bauer, seiner Frau und einem Arzte, von vier Bauern und ihren Weibern, von einem Bauern, zwei Cavajuolen und einem Spanier, vielleicht auch das Stück von einem Kranken und seiner Mutter. Von diesen possenhaften Scenen ist nur eine und auch diese nur unvollständig erhalten, sie stellt dar, wie eine Gevatterin zwischen zwei jungen Leuten die Ehe vermittelt; sie geht zwischen ihnen hin und her und erledigt alles sehr rasch und leicht; es kommt dann ein Notar mit einem burlesken Ehekontrakt, in welchem sich der Freier zu sehr weitgehender Nachsicht verpflichtet. Wir er-

---

von Mazzi nach Brunet citierten Drucks von 1523, die Jahreszahl 1517 hat Mazzi aus der Erwähnung eines historischen Ereignisses ermittelt. Das Stück ist teils in Terzinen, teils in Strambotti gedichtet.

1) Die Rappresentazione di Biagio contadino mufs — wenigstens in der von d'Ancona 2, 54ff. besprochenen Version — in eine spätere Zeit gehören, da in ihr die Genfer Häresie erwähnt wird; die Geschichte von dem habsüchtigen Bauer, der von Spafsmachern vexiert wird, die sich als Teufel verkleiden, wird auch in Morlinis 72. Novelle erzählt.

2) Über dieses Verzeichnis von Stücken, die sich in einer verloren gegangenen Handschrift befanden, vgl. Torraca, Studj. S. 67ff.

Digitized by Google

fahren nicht, in welchem Kreise diese Handlung spielen soll, doch erinnert sie an die bäuerlichen Brautwerbungsscenen; erwähnt sei, dafs die Kupplerin auch hier das übliche Geschenk, ein Paar Schuhe, erhält. Das heitere Stückchen läfst uns den Verlust der übrigen sehr bedauern, sie waren wohl in der gleichen Form (Rimalmezzo) gedichtet. Der Titel eines der verlorenen Stücke beweist, dafs damals schon die Cavajuolen, d. h. Bewohner des Städtchens La Cava bei Salerno, für die Umgegend eine Zielscheibe des Spottes waren; um die Mitte des Jahrhunderts wird die Farsa Cavajuola als eine besondere Gattung[1] der neapolitanischen Litteratur erwähnt, die frühesten erhaltenen Denkmäler sind jedoch erst um 1600 niedergeschrieben.

Auch die politische Satire wurde mitunter in eine dramatische Form gekleidet. Wir sahen schon, dafs diese Gattung des komischen Dramas besonders von den Franzosen gepflegt wurde und so wurde auch die erste bekannte Aufführung eines derartigen Dramas auf italienischem Boden von Franzosen veranstaltet. Als Karl VIII. von Frankreich im März 1495 in Neapel verweilte, spielte sein Gefolge vor ihm „tragedia sive comedia“, worin der Papst, der Kaiser und der König von Spanien „collusorie et more gallico, derisorie“ vorgeführt wurden.[2] Einen ähnlichen Charakter hatte wohl das Stück, das man in Urbino 1504 aufführte, als die Gefahren, die dem dortigen Herrscherhaus von dem Haus Borgia drohten, glücklich abgewendet waren. Im Karneval 1515 spielte man in Siena eine Komödie, bei welcher „Pilae“ — also das Wappenzeichen der Mediciäer — ins Feuer geworfen wurden; Papst Leo scheint das übel genommen zu haben und der Kardinal Petrucci richtete deshalb ein Mahnschreiben an seine Sienesischen Landsleute.[3] Und noch 1522, unter Hadrian VI. spielte man in Rom aus Anlafs eines Schmauses zu Ehren des Vicekönigs von Neapel in Anwesenheit mehrerer Kardinäle eine „comoedia“, worin die Franzosen in der verächtlichsten und höhnischsten

1) In der Poetik des Neapolitaners Minturno (1563) werden die Farse Cavajuole mit den Atellanen verglichen.

2) Vgl. Burchardi diarium 2, 246.

3) Vgl. Mazzi S. 75.

Digitized by Google

Weise behandelt wurden.[1] Alle diese Spiele sind verloren gegangen, sie enthielten wohl eine ähnliche Verspottung des Feindes wie die lateinische Komödie des Morlini (s. o.). In einem edleren Ton waren offenbar die Dramen gehalten, in denen die trauernde und vom Unglück verfolgte Italia erscheint, wie sie sich nach ihrem Befreier sehnt, in offenbarem Anschlufs an die berühmte Stelle in Dantes göttlicher Komödie (Purg. VI). So wurde Matthäus Lang, der Abgesandte des Kaisers, im September 1512 in Verona mit einem lateinischen Gesprächspiel zwischen einem Senex und Italia begrüfst; der Senex verweist die Trauernde auf die nahe Ankunft ihres Bräutigams, des Kaisers, der schon seinen Gesandten als Paranymphus vorausgeschickt habe. Etwa ein halbes Jahr später wurde während des Karnevals zu Urbino ein ähnliches Spiel aufgeführt. Dort flehte Italia den Herzog Francesco Maria um Hilfe an, darauf wurde die Vertreibung der Barbaren in einem Moreskentanz dargestellt, zum Schlufs Krönung der Italia.

Dies Beispiel zeigt auch, wie das politische Drama in Italien sich mit den allegorischen Festspielen im Renaissancegeschmack berührt, von denen später noch die Rede sein wird.[2] Infolge der grofsen Verbreitung und Beliebtheit dieser Gattung konnte auch die allegorische Moralität nach mittelalterlicher Art in Italien nicht recht aufkommen. Zu den spärlichen Beispielen dieser Gattung gehört ein geistreiches kleines Spiel des Florentiners Bientina (gedruckt erst 1583), das zur Aufführung bei einem Gastmahl bestimmt war. Der Grundgedanke erinnert

---

1) Vgl. Cian in d. Rivista storia italiana 8, 752.

2) Vgl. z. B. das vom Markgrafen von Mantua 1501 bestellte Drama u. S. 203. In diesem Zusammenhang ist auch das Festspiel zu erwähnen, das die Venetianer nach einer Mahlzeit zu Ehren des Herzogs Bogislav X. von Pommern veranstalteten, als er im Nov. 1497 aus dem heiligen Lande zurückkehrte. Es wurde darin dargestellt, wie der Herzog und die Pilger, die ihn begleiteten, sich gegen einen Überfall türkischer Korsaren verteidigten (s. o. S. 34). Nach der Kampfscene warfen die Pilger ihre Gewänder ab und standen in prächtiger Kleidung da. Interesssante Einzelheiten über dieses Spiel findet man in der Chronik Kantzows ed. Böhmer S. 147, 298, ed. Gaebel S. 358. Sanuto, der in den Diarii 1, 820ff. (Venedig 1879) den Aufenthalt des Herzogs bespricht „ha il suo paese vicino a la Dacia et è di natione quasi Gotto“ läfst diese Aufführung unerwähnt.

Digitized by Google

an den Plutus des Aristophanes: Fortuna bittet Jupiter, sie von ihrer Blindheit zu befreien, aber nachdem dies geschehen ist, bietet sie einem ehrlichen armen Priester, einem Philosophen aus Pisa, einem ruhmbegierigen Soldaten und noch anderen ihre Schätze an, und da sie zurückgewiesen wird, beschliefst sie, ihre Gunst wieder dem ersten besten zuzuwenden. Ferner eine Farsa satyra morale von Venturini (ca. 1520)[1], wo ein Jüngling, von Tugend und Wollust umworben, sich der Tugend zuwendet, während ein anderer nichts lernen will und seinem Vater Geld mit einem falschen Schlüssel stiehlt. Also ein ähnlicher Gegensatz wie in mehreren französischen Moralitäten. Doch bekehrt sich der leichtsinnige Jüngling, als der andere im Tempel der Minerva gekrönt und von einem Nymphenchor begrüfst wird; also auch hier tritt das christliche Element gegenüber dem mythologischen Apparat des Altertums gänzlich zurück.

* * *

Weit zahlreicher sind im damaligen Italien einige andere Gattungen von kleineren Spielen vertreten, in denen der Einflufs der Renaissance deutlicher hervortritt: Eklogen, allegorische Festspiele, mythologische Scenen. Diese Gattungen sind nicht streng voneinander zu trennen, aufserdem berühren sie sich nicht nur mit den mittelalterlichen Formen, sondern auch mit den ersten Versuchen auf dem Gebiet des eigentlichen klassischen Lustspiels. Doch sollen sie hier zum Zwecke einer bequemen Übersicht soviel wie möglich auseinandergehalten werden.

Was zunächst die Ekloge betrifft, so ist sie zwar in ihrem Stoff von den Vorbildern des klassischen Altertums abhängig; die theatralische Vorführung ist etwas neu Hinzugekommenes, wenn auch durch die dialogische Form in den antiken Mustern Vorbereitetes. Diese Form wurde nach dem Vorbilde Virgils

1) Abgedr. bei Stoppato S. 193 ff. — Eine sehr weitschweifige Florentiner „Farsa", die das Schicksal eines Menschen vorführt, der die verschiedensten Arten des Lebens erprobt, ohne Befriedigung zu finden, zeigt zwar in ihrer Tendenz, nicht aber in ihrem Kunststil eine gewisse Verwandtschaft mit den Moralitäten; herausg. v. d'Ancona, Scelta 187 b.

Digitized by Google

auch von Petrarca und Boccaccio in ihren lateinischen Eklogendichtungen angewendet; auch dient die pastorale Einkleidung bei ihnen ebenso wie bei ihrem Vorbild dazu, um allerlei versteckte Anspielungen vorzubringen; bei ihnen erscheint das Schäferwesen zu einer konventionellen Form erstarrt und behielt diesen Charakter noch lange Zeit in der europäischen Litteratur. In dem Zeitraum, der uns hier beschäftigt, finden wir neben den lateinischen Eklogen immer häufiger solche in der Volkssprache; die Dichter bedienten sich dabei mit Vorliebe der Terzinen, so z. B. Bojardo und die toskanischen Dichter, deren Eklogen 1481 zusammen mit Bernardo Pulcis Übersetzung der Virgilischen Eklogen erschienen. Derartige dialogische Dichtungen, in denen sich so leicht ein Kompliment für vornehme Gönner anbringen liefs, mufsten zur Aufführung bei Hoffestlichkeiten sehr geeignet erscheinen.

So ist in einer Handschrift der Magliabecchiana[1] eine Ekloge Taccones erhalten, die, wie die Überschrift besagt, bei einem Gastmahl dargestellt wurde und sich auf ein Liebesverhältnis des Francesco Sanseverino bezieht; es ist ein Gespräch zwischen zwei Hirten, deren einer den andern vergeblich zu bewegen sucht, von seiner hoffnungslosen Liebe zu einer Nymphe abzulassen. Dafs eine Nymphe als Geliebte des Hirten erscheint, ist eine Eigentümlichkeit der Renaissance-Ekloge, die offenbar aus Boccaccios Ninfale Fiesolano stammt. Eine andere Ekloge dieser Handschrift, von Galleotto del Carretto[2], führt gleichfalls das Gespräch eines unglücklich liebenden Schäfers mit einem Freunde vor, dem es hier jedoch gelingt, den Klagenden zu einem Versuch zu bereden, ob er nicht durch Entfernung von der Geliebten sich von seinem Schmerz heilen könnte. In einer andern Ekloge machte Carretto den ausgedehntesten Gebrauch von dem traditionellen Vorrecht dieser Gattung, auf das politische Gebiet hinüberzuschweifen. Er dichtete sie 1492 zu Ehren des neu gewählten Papstes Alexander VI., die Hirten Corido und Uranio hoffen nach unruhiger und streiterfüllter

---

1) Vgl. Rossi, Pastor fido S. 166ff., woselbst auch Litteraturangaben über die folgenden Eklogen; über die Sammlung von 1481 Carducci S. 17.

2) Egloga di Alexio et Dafni (ed. Spinelli S. 504—515).

Digitized by Google

Zeit ihre Herden in Ruhe weiden zu können und feiern den neuen Oberhirten, der nach der schlechten Herrschaft seiner Vorgänger ein Licht und Spiegel des Glaubens sein werde! Alle diese Eklogen sind in Terzine sdrucciole gedichtet, die auch schon in der Sammlung von 1481 vorkommen, ein anmutig spielendes Versmafs[1], das aber doch auf die Dauer etwas ermüdend wirkt. Dafür ist aber die dramatische Form die denkbar einfachste, auch läfst sich nicht einmal bei allen diesen ebensowenig wie bei andern Eklogen, die noch herangezogen werden könnten, mit Bestimmtheit behaupten, dafs sie thatsächlich aufgeführt wurden.

Doch haben einige Dichter dieser Zeit, die uns noch als Verfasser allegorischer Festspiele begegnen werden, auch die Ekloge dramatisch zu beleben versucht. So dichtete Serafino eine Ekloge, wo neben dem unglücklich liebenden Hirten und seinem Freund auch noch die spröde Nymphe auftritt. Bellincioni wurde, wie es scheint, von demselben Grafen Francesco Sanseverino, für den auch Taccone eine Ekloge dichtete, mit der Abfassung eines solchen Festspiels beauftragt, das offenbar manche jetzt unverständliche Anspielungen enthielt. Hier erscheint aufser den Hirten auch ein Genuese und eine Genuesin, wie der Dichter meint, eine Bewohnerin der Stadt des Liebesglücks, wo Venus aus dem Meer gestiegen sei. Gualtieri di San Vitale verfafste gleichfalls eine Ekloge[2], in welcher der, wie es scheint, für solche Schmeicheleien sehr zugängliche Lodovico Moro von Mailand gepriesen wird; er tritt in eigener Person auf, und führt als erster der Hirten einem andern eine Jungfrau zu, die Hochzeit wird auf der Bühne unter dem Ton von Sackpfeifen und Kastagnetten gefeiert. Bei Serafino und Bellin-

1) Zur Geschichte dieser Versart vgl. Gaspary 1, 325. Beispiel aus Carrettos Eklogen Spinelli S. 507:

La moglie di quel zoppo dio Mulcibero
  Insieme col figliulo suo Cupidine
  Mhan facto servo dove ch'era libero
Et tanta di seguir mi diè cupidine
  Un aspra fera, in dolce humana imagine
  Che far mi fiamma spesso ebbi formidine.

2) Vgl. Renier im Giornale 5, 236.

Digitized by Google

cioni sind die terzine sdrucciole aufgegeben und durch wechselnde Versmafse ersetzt; in Bellincionis Drama herrscht die Oktave vor.

Auch aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts haben sich dramatische Eklogen erhalten. Castigliones Tirsi, am Hofe zu Urbino während des Karnevals 1506 aufgeführt, ist mehr wegen der Person des Verfassers erwähnenswert, sie ist in Oktaven gedichtet, sonst aber ganz im undramatischen Stil der früheren Ekloge gehalten; in das Gespräch der Hirten, die in dem blühenden Stil der Hofdichter dieser Zeit von den Wasserfällen in ihren Augen und den Flammen in ihren Herzen reden, die den Namen der Geliebten in alle Rinden schneiden[1], sind Komplimente für die Herzogin von Urbino und die Persönlichkeiten ihres Hofes verflochten. Etwas mehr Bewegung scheint in der „comedia“ Astreo zu herrschen, die der Bolognese Marcantonio Marescotti 1505 in weiblich gereimten Terzinen dichtete; nach dem Argument zu schliefsen, das von einem Schauspieler in Scholarentracht vorgetragen wurde, werden in dem Stück drei Hirten vorgeführt, die in dieselbe Nymphe verliebt sind.[2] Ähnliche Liebesverwicklungen zwischen Hirten und spröden oder koketten Nymphen sind in den beiden pastoralen Komödien des Alessandro Caperano aus Faenza (1508) enthalten. Und 1513 hat der Notar Cavassico in Belluno, von dem wir bereits ein Bauernspiel in seiner heimatlichen Mundart kennen, auch ein Schäferspiel, teils in Terzinen, teils in Oktaven verfafst. Zuerst unterreden sich die Hirten über die politischen Verhältnisse ihrer engeren Heimat, sodann suchen sie einer schönen Nymphe habhaft zu werden, die der Hirt Filetico liebt, die ihm aber von einem Faun entführt wurde. Faun und Nymphe erscheinen in jagdmäfsiger Ausrüstung und verfolgen einen Bären, der gleichfalls auf der Bühne sichtbar wird und Filetico will dem Räuber mit der Waffe in der Hand entgegentreten. Vergebens sucht ein Waldmensch (Selvaggio) übrigens ein sehr vernünftiger und civilisierter Herr, den Streit zu schlichten — er bedient sich beiläufig bemerkt ebenso wie

1) Letzteres Motiv, in der Hirtendichtung weit verbreitet, stammt aus Virgils Ekl. X, 53.

2) Vgl. Frati im Giornale 20, 192 f. Eine Analyse der pastoralen Dramen Caperanos bei Carducci S. 41 f.

Digitized by Google

der Faun und die Nymphe der Litteratursprache, die Hirten dagegen ihrer heimatlichen Mundart. Sein Versuch, die Nymphe selber zwischen den Bewerbern wählen zu lassen, schlägt fehl, da diese erklärt, dafs sie beide gleich liebe. So kommt es zum Zweikampf, der Hirte erschlägt den Faun, die Nymphe findet sich sogleich in die neu geschaffene Situation, und so schliefst das Stück mit einem fröhlichen Tanz. Hier haben wir also den später so oft im Schäferspiel wiederkehrenden Fall, dafs ein Faun auftritt und etwas Leben in die undramatische Gattung bringt, doch ist es gewifs nur ein Zufall, dafs bis jetzt kein früheres Spiel dieser Art nachgewiesen ist; einen so originellen Einfall dürfen wir dem mit einem sehr bescheidenen dichterischen Talent ausgestatteten Manne nicht zutrauen, der ohne Zweifel den Honoratioren der venetianischen Provinzstadt nur solche Gestalten vorführte, die bereits durch die Mode der Hauptstadt sanktioniert waren.

Die gleichzeitigen sienesischen Dichter, deren Bauernpossen wir bereits kennen, haben daneben auch die aristokratische Kunstform der Ekloge gepflegt; schon 1511 erschien Mescolinos Farsetta di Maggio, wo fast ohne alle Handlung vorgeführt wird, wie drei Hirten und eine Nymphe den Mai mit Gesängen feiern. Aber gewöhnlich erscheint in den Sieneser Eklogen die typische Gestalt des Bauern, der die Nymphen mit seinen täppischen Liebesanträgen belästigt und mit Schimpf und Schande fortgejagt wird. Von Francesco Fonsi ist in den Jahren 1519 bis 1521 eine gröfsere Anzahl solcher Hirtenscenen erschienen; in einer davon, im Appetito vario will der Bauer eine schlafende Nymphe schänden, doch wird sie noch im rechten Augenblick von den Hirten befreit. Man hat schon mit Recht bemerkt, dafs hier der Bauer die Rolle des Fauns übernimmt. Die Hirten dagegen erscheinen im idealsten Licht; in Bastiano di Francescos Ekloge Amicizia lieben zwei befreundete Hirten eine Nymphe; der Nichtgeliebte Corfinio will sich töten, der glücklichere Larzio, um dies zu verhindern, will zurücktreten, worauf der gerührte Corfinio verzichtet. Wenn Alticozzi in der Ginezia einen Hirten vorführt, der dem Echo sein Leid klagt, so ist das ein Motiv der klassischen Litteratur, das von den späteren zu höchster Feinheit ausgebildet wurde; in unserem Falle

Digitized by Google

knüpft sich daran das Gespräch mit einem Bauern, der das Echo für einen Teufel hält. In diese Eklogen hat man auch gern den kunstvollen Moreskentanz eingeschoben. Fonsi läfst in seiner Lincia diesen Tanz nicht von Hirten, sondern von zwei Eremiten ausführen. Wir sahen schon, dafs dieser in ganz Europa beliebte Tanz mitunter die Form eines Kampfspiels annahm, so gehen auch hier die tanzenden Eremiten mit Stöcken aufeinander los, bis der Sieger die Nymphe für sich erringt. Im Karneval des Jahres 1521 kamen acht vornehme junge Sienesen nach Rom, um als Eremiten verkleidet eine solche Ekloge in einem Hofe des Vatikans aufzuführen, während Papst Leo aus einem Fenster zuschaute. In dieser Ekloge war dargestellt, wie die Eremiten in einem Moreskentanz den kleinen Amor durchprügeln und wie sie dann im Schlaf von seinen Pfeilen getroffen werden. Kaum erwacht, erklären sie einer schönen Dame ihre Liebe, werfen die Eremitentracht hinweg, stehen als stattlich gekleidete Jünglinge da und führen im Tanz gegeneinander die Waffen; einer nach dem anderen sinkt getroffen zur Erde und dem Überlebenden gehört die schöne Jungfrau.[1]

Neben der Ekloge entwickelte sich das allegorische Festspiel, jene für das spätere Mittelalter so charakteristische Gattung, die sich anderwärts im Kreise der mittelalterlichen Weltanschauung bewegte, in Italien jedoch sehr bald die Gedankenwelt der Renaissance in sich aufnahm (s. o. 1, 483f.). Schon der berühmte Festzug, den die Florentiner 1443 in Neapel zu Ehren des Königs Alfons veranstalteten und der im Triumphrelief des Castelnuovo verewigt wurde, ist hierher zu rechnen. Da erschien Fortuna auf einem Wagen, dann sechs Tugenden zu Pferd, zuletzt Caesar, bewaffnet und mit Lorbeer gekrönt; er ermunterte den König in italienischen Versen, immer den Tugenden treu zu bleiben und sich nicht auf Fortuna zu verlassen.[2] Ebenso hatte wohl auch das Festspiel einen Renaissancecharakter, das 1476 nach einem glänzenden Gastmahl beim

1) Vgl. den Bericht Castigliones bei Luzio-Renier, Mantova e Urbino S. 352ff. — Über lateinische Eklogenaufführungen in Rom vgl. Cian im Giornale 11, 241ff.

2) Vgl. Croce im Arch. stor. p. l. provincie Nap. 14, 562.

Digitized by Google

Kardinal Gonzaga in Rom aufgeführt wurde: ein Streit zwischen Tugenden und Lastern, zum Schlufs ein Waffentanz, in welchem die Tugenden siegten. Gegen Ende des Jahrhunderts wurden solche Schaustellungen immer häufiger. So wurde z. B. 1487 in Bologna zur Feier der Vermählung der Lucrezia d'Este mit Annibale Bentivoglio ein Festspiel von Domenico Fusco aufgeführt; man sah da auf dem Schauplatz einen Thurm mit Juno, der Göttin der Ehe, einen Palast mit Venus und Cupido, einen bewaldeten Berg mit Diana und ihrem Gefolge. Die allegorische Handlung bewegt sich zwischen den drei Göttinnen und Lucrezia d'Este, die als Nymphe erscheint, zum Schlufs tritt auch einer auf die Bühne, der den Bräutigam darstellt[1]; eine derartige Vorführung der gefeierten Personen ist uns bereits aus Castelains Festspiel auf den Frieden von Péronne bekannt. Im folgenden Jahr dichtete in Urbino Raphaels Vater Giovanni Santi ein Festspiel für die Vermählung Guidobaldos mit Elisabetta Gonzaga: hier streiten in einer grofsen Götterversammlung Juno und Diana über die Vorzüge des ehelichen und des ehelosen Lebens; Jupiter entscheidet zu gunsten der Ehe, indem er sich auf das biblische Wort „crescite et multiplicamini“ beruft und mit Recht hervorhebt, dafs die Fortpflanzung ja auch für das weitere Bestehen des Standes der ehelosen Jungfrauen eine notwendige Voraussetzung sei. Natürlich fehlt es im Urteilsspruch nicht an Komplimenten für die Neuvermählten.[2] In Neapel hat der gefeierte Dichter Sannazar seinen Erfindungsreichtum auch auf diesem Gebiete bewährt. So liefs er bei der Hochzeit der Costanza von Avalos Götter, Göttinnen und allegorische Gestalten auftreten, die der Braut Geschenke überreichten, nur die Schönheit erschien mit leeren Händen, weil sie unfähig sei, der Braut noch etwas darzubieten. Auch zur Feier der Eroberung Granadas 1492 wurde in Neapel ein Festspiel Sannazars aufgeführt; es wird eröffnet durch einen Klagemonolog des vertriebenen Mahomet, dann erscheint der Glaube mit Lorbeer gekrönt und feiert den Sieg der katholischen Könige, dann die Freude, reich geschmückt und Blumen streuend,

1) Vgl. Zannoni i. d. Rendiconti dell' Ac. d. Lincei Ser. IV. Vol. 7², 414 ff.

2) Vgl. Luzio u. Renier, Mantova u. Urbino. Torino 1893 S. 20 f.

Digitized by Google

von drei musizierenden Mädchen begleitet. Mit dem höchsten Glanz wurden solche Aufführungen in Mailand ausgestattet, wo der Florentiner Bellincioni sein Formtalent in den Dienst der höfischen Schmeichelei stellte. Im Auftrage Lodovico Moros, des Oheims des jungen Herzogs Gian Galeazzo, dichtete er 1489 ein Festspiel zu Ehren der Isabella von Neapel, die eben gerade die Gattin Gian Galeazzos geworden war, eine Huldigung der sieben Planeten für die junge Fürstin. Den scenischen Apparat hatte Leonardo da Vinci entworfen, die Darsteller der Planeten befanden sich auf einem drehbaren Gerüst, das den Himmel darstellte, es mufs also ein ähnlicher Eindrurk gewesen sein, als wenn ein gleichzeitiges Werk der Renaissancekunst, das Himmelsgewölbe in den Appartamenti Borgia im Vatikan lebendig geworden wäre. Nachdem ein Engel den Prolog gesprochen hat, überbieten sich die Planeten in schmeichelhaften Komplimenten: Apollo erstaunt sich über die neue Sonne Isabella; Jupiter schickt den Merkur zu ihr, doch müsse dieser sich zusammennehmen, denn es seien schon mehrere Merkure anwesend, nämlich die Oratoren des Papsts, der Republik Venedig und anderer fremder Mächte, Venus bekennt sich als überwunden: Mie bellezze costei reduce in cenere Tanto che me non riconosco Venere; Apollo, anfangs eifersüchtig auf Isabellas Glanz, entschliefst sich, ihr zu huldigen, stellt ihr die sieben Tugenden und die drei Grazien vor und überreicht ihr schliefslich ein Buch mit den Versen des Festspiels. Einen ähnlichen Charakter trägt das Huldigungsgedicht, das Bellincioni zwei Jahre später entwarf, als Herzog Gian Galeazzo mit Isabella und Lodovico Moro mit seiner Gattin Beatrice von Este eine feierliche Doktorpromotion in Pavia mit ihrer Gegenwart beehrten. Auch diesmal sind es allegorische Gestalten — die sieben freien Künste — die die hohen Herrschaften begrüfsen, auch die Form, Oktaven und Terzinen ist dieselbe, aber der Hofdichter hat richtig erkannt, dafs es jetzt vor allen Dingen darauf ankam, die Gunst des ehrgeizigen und gewaltthätigen Lodovico Moro zu gewinnen, der den rechtmäfsigen Herrscher verdrängen wollte; während Isabella nur nebenher erwähnt wird, ergiefst Bellincioni die ganze Fülle seiner Schmeicheleien über Beatrice und ihren Gatten. Grammatica will dafür sorgen, dafs ihr

Digitized by Google

Ruhm in der Dichtkunst fortlebt, Geometria, die den Sonnenlauf ausgemessen hat, sieht eine neue Sonne Beatrice entstehn, Astrologia prophezeit, die Planeten würden ihnen günstig sein, Rhetorica rühmt, wie durch ihre Kunst so mancher Liebhaber eine spröde Dame gewonnen habe, während Logica sich in humanistischem Sinne mit einer gewissen Selbstironie schildert.[1] Ein anderer berühmter Hofdichter, Serafino von Aquila, verfafste 1495 ein allegorisches Drama für den Mantuaner Hof. Zuerst erschien die Wollust und ermunterte zu den Freuden der Welt, sodann die Tugend, die — wie so häufig in der allegorischen Poesie — darüber Klage führte, dafs die Welt nichts von ihr wissen wolle, sodann Fama auf einem Triumphwagen; sie erklärte den Herzog von Calabrien und den Markgrafen Gian Francesco von Mantua für ihre einzigen Freunde. Auch hier erschienen die Gefeierten auf der Bühne; der Wagen der Fama wurde von zwei geharnischten Jünglingen gezogen, die die beiden Fürsten vorstellen sollten. Der Dichter selber hatte sich die Rolle der Wollust vorbehalten, die er im üppigem Gewand, eine Laute im Arm tragend vorstellte. Wie gerne die Fürsten solche Schmeicheleien über sich ergehn liefsen, zeigt sich besonders klar in einem Brief, den der Markgraf einige Jahre später, am 28. Jan. 1501, an den Dichter Niccolò da Correggio richtete. Hier bestellt er ein Stück, in dem er selber mit den allegorischen Gestalten Italia und Mantua auftreten sollte; genauere Vorschriften über den Inhalt wolle er nicht geben; doch läfst er deutlich durchblicken, dafs er ein stark aufgetragenes Lob vertragen könne.[2] Und wie an den weltlichen Höfen, so waren auch im Vatikan diese Festspiele beliebt; Burchardus, der in seinem Diarium alle dergleichen Belustigungen gewissenhaft verzeichnet, nennt ein solches Stück weder Tragödie, noch Komödie, sondern eine Erfindung zu

1) Beide Festspiele sind abgedruckt in Bellincionis Rime ed. Fanfani (1878) 2, 208 ff. 225 ff.

2) „. . . volemo ancor che la laude de la invenzione sii sua et cum più modestia lei lo poterà fare che noi proponerglo, tenendo per certo, che in ogni modo havemo di lei restare contenti." Der Brief ist veröffentlicht von Bertolotti im Bibliofilo 1888 S. 11 f.

Digitized by Google

Lob und Ruhm.[1] Hier seien erwähnt das pomphafte Festspiel, das 1502 aufgeführt wurde, als Lucrezia Borgia von Rom nach Ferrara zog, wo die olympischen Götter und Göttinnen aufgeboten wurden, um den Ruhm des Hauses Borgia auszuposaunen und die Namen des Herzogs Ercole von Ferrara und des Cesare Borgia Anlafs zu den schmeichelhaftesten Vergleichen darboten; ferner das Gastmahl, das Papst Julius II. im November 1512 zu Ehren des kaiserlichen Abgesandten Matthaeus Lang veranstaltete; während dieses Gastmahls wurde ein Spiel aufgeführt, in welchem Apollo und die Musen erschienen und das Lob des Papstes, des Kaisers und des Matthaeus sangen. Papst Julius, dem es gerade damals sehr darauf ankam, den Abgesandten günstig zu stimmen, hätte dem ehrgeizigen Plebejer, dessen humanistische Liebhabereien uns schon bekannt sind, wohl kaum eine gröfsere Freude bereiten können. Doch blieben diese Spiele nicht auf die Fürstenhöfe beschränkt. Spätestens aus dem Jahre 1507 stammt ein kleines Hochzeitsspiel, verfafst von dem Neapolitaner Antonio Ricco, das in Venedig aufgeführt wurde; es erscheinen hier auf der Bühne ein junger Herr und eine junge Dame, und Pallas, Juno, Phoebus, Venus und Cupido werden in Bewegung gesetzt, um sie zu vereinigen. In einem andern derartigen Venetianer Spiel von demselben Verfasser und aus demselben Jahr erscheint Cupido als Gefangener der Tugend.[2]

Die allegorischen Lob- und Komplimentierdramen blieben nun für lange Zeit eine selbständige Gattung der Litteratur; sie wurden als Prologe oder Epiloge ein unentbehrlicher Bestandteil jeder Galavorstellung, und auch für Familienfestlichkeiten war und ist die bequeme Form leicht zu verwenden. Der junge Goethe mufste sich zwar von seinem Lehrer Clodius tadeln lassen, dafs er in einem Festspiel für die Hochzeit seines

1) Neque Tragedia, neque Comedia, sed quedam inventiva ad laudem Papae et gloriam suam (ed. Thuasne 3, 352; auch bei d'Ancona 2, 77).

2) Vgl. Archiv für slav. Phil. 22, 613; das obige nach dem Bericht in Torracas Studj di storia lett. napoletana, Livorno 1884 S. 79 ff. Die Festspiele der Venetianer zu Ehren der Beatrice von Este 1493 (vgl. Giornale 7, 386 ff.) waren Ausstattungsstücke, bei denen offenbar das gesprochene Wort so gut wie keine Bedeutung hatte.

Digitized by Google

Onkels den ganzen Olymp in Bewegung setzte, aber Schiller hat beim Einzug der Erbgroſsherzogin von Weimar (1804) in der Huldigung der Künste die schon sehr rokokohaft gewordene Form noch einmal mit der ganzen Weihe seiner Poesie verklärt.

Verwandt mit diesen prunkvollen Vorstellungen sind die mythologischen Spiele, die gleichfalls an den Höfen bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt wurden, in denen jedoch die bunten und farbenprächtigen Bilder zu abgerundeten Handlungen verbunden waren. Es ist leicht erklärlich, daſs man von Anfang an die Inspiration für solche Festspiele mit besonderer Vorliebe aus Ovids Metamorphosen holte, zumal da in den Verwandlungen sich Aufgaben darboten, die den Scharfsinn und die Geschicklickeit der Dekorateure reizen muſsten. Doch hat man sich hier, wo Begebenheiten darzustellen waren, die sich über einen längeren Zeitraum und verschiedene Orte erstreckten, zunächst noch an das mittelalterliche Inscenierungssystem gehalten; der Himmel wurde mit den Olympiern, die Hölle mit Furien bevölkert, an der Flugmaschine für die Engel sah man jetzt Merkur auf- und absteigen. Das komische Element tritt nicht sehr in den Vordergrund und das dichterische Verdienst, wo ein solches vorhanden ist, besteht hier wie bei den Eklogen und den allegorischen Spielen vor allem in den anmutig dahinflieſsenden, melodisch weichen Versen. Ihren Hauptreiz erhalten diese Dichtungen, wenn wir uns das Bild der Aufführung vor die Seele rufen und uns die mythologischen Gestalten etwa in dem Stil eines Botticelli oder Piero di Cosimo verkörpert denken.

Das erste und zugleich auch das merkwürdigste unter diesen Dramen ist der Orfeo des Angelo Poliziano, eine anspruchslose kleine Dichtung (c. 400 Zeilen), die der berühmte Humanist als achtzehnjähriger Jüngling in der Zeit von zwei Tagen in Mantua zu Ehren des Kardinals Gonzaga verfaſste (1472).[1]

1) Herausg. mit wertvoller Einleitung v. Carducci (Poliziano, Le stanze etc. Firenze 1863). Möglicherweise entstand der Orfeo schon 1471. Über den Zusammenhang mit den Rappresentazioni vgl. d'Ancona 2, 3. Auf eine spätere Redaktion von fremder Hand, wo der Orfeo nach der klassischen Manier in fünf Akte geteilt ist, brauchen wir nicht einzugehen.

Digitized by Google

Die Oktave herrscht vor; die zahlreichen Gesangseinlagen — darunter auch eine lateinische zum Lobe des Kardinals — beweisen, dafs neben den bildenden Künsten auch die Musik zur Erhöhung der Wirkung herangezogen wurde. Die Stelle des prologsprechenden Engels vertritt Merkur, dann hören wir die Liebesklagen des Hirten Aristaeus und sehen, wie er Eurydice, die Gattin des Orpheus verfolgt, darauf meldet ein Hirt dem Orpheus, dafs die Fliehende durch einen Schlangenbifs getötet wurde. Orpheus geht in die Unterwelt und erwirkt am Throne Plutos die Erlaubnis, dafs die Gattin mit ihm zurückkehren darf, wenn er sich nicht nach ihr umsieht; er bricht die Bedingung, verliert abermals Eurydice, und zuletzt sehen wir wie er von den wütenden Mänaden verfolgt wird, die alsdann mit seinem Kopf auf die Bühne zurückkehren und ein bacchantisches Lied anstimmen. Die ganze Weichheit und Anmut seiner dichterischen Sprache entfaltet Poliziano in einer Kanzone des verliebten Aristaeus; in der Klagerede des Orpheus am Throne Plutos reicht er freilich nicht an Ovid heran. Auch das komische Element ist in der Nebenrolle des Hirten Mopsus vertreten. Im Widmungsschreiben entschuldigt er die Kühnheit, mit einem solchen Werk hervorzutreten in einem überaus gewandten und liebenswürdigen Ton, der von der gangbaren Manier humanistischer Widmungen sehr erfreulich absticht; Poliziano war sich offenbar selber nicht bewufst, welche fruchtbare Anregung er den folgenden Dichtern gab.

Im Karneval 1487 wurde zu Ferrara der Cefalo des Niccolò da Correggio aufgeführt. Der Verfasser, ein Verwandter des Herzogs Ercole I., dramatisierte nach Ovid die Geschichte, wie Cephalus aus Liebe zu seiner Gattin Procris den Werbungen Auroras widersteht, aber doch von dieser sich bereden läfst, in unkenntlicher Vermummung die Treue der Procris zu erproben, wie Procris ihm deshalb zürnt und sich dann wieder mit ihm versöhnt, wie sie dann ihrerseits von Eifersucht ergriffen ihn, da er auf die Jagd geht, in einem Busch versteckt beobachtet und von seinem Speer durchbohrt wird.[1] In diese

1) Das folgende nach d'Ancona 2, 5 ff. und Luzio-Renier im Giornale 22, 91 ff.

Geschichte hat Correggio noch ein paar neue Gestalten eingeführt, einen alten Hirten, der die Liebenden aussöhnt, einen lüsternen Faun, der Procris gegen ihren Gatten eifersüchtig macht, mit der deutlichen Absicht selber ihre Liebe zu gewinnen, doch mufs er sich schliefslich begnügen, mit ihrer Dienerin zu schäkern. Am Schlufs erscheint Diana und ruft Procris wieder ins Leben zurück; dieses einfache Mittel, einen tragischen Abschlufs zu vermeiden, ist dann später bei Festaufführungen noch sehr oft verwendet worden. Die Gestalten aus der bukolischen Poesie werden dann auch für die Zwischenakte verwendet, die mit Tänzen und Gesängen von Nymphen, Hirten und Faunen ausgefüllt sind. Die Einteilung in fünf Akte ist so ziemlich das einzige, was an den Kunststil des antiken Dramas erinnert.[1] Der Schauplatz, ganz nach mittelalterlicher Art, stellt zugleich den Wald und das Haus des Cephalus vor, Procris schaut gerade aus dem Fenster heraus, als der Faun sich nähert. In der letzten Stanze des Prologs sagt der Dichter, er gebe keine Komödie, denn deren Gesetze würden nicht beobachtet, auch keine Tragödie, obgleich ein Chor von Nymphen vorkomme; es sei eine Fabel oder Historie.

Eine „Rappresentazione“ von Apollo und Daphne, die vermutlich den Florentiner Pietro della Viola zum Verfasser hat und 1486 am Hofe zu Mantua dargestellt wurde, verläuft gleichfalls in engem Anschlufs an die Erzählung des Ovid: Phoebus erlegt den Drachen Python, spottet in seiner Siegesfreude über den kleinen Bogenschützen Cupido und dieser rächt sich durch den Pfeilschufs, der in dem Gott die hoffnungslose Liebe zu Daphne erweckt. Nachdem Daphne in einen Lorbeerbaum verwandelt ist, fügt die Rappresentazione noch hinzu, wie Jupiter die beiden feindlichen Bogenschützen wieder aussöhnt.[2]

---

1) Man könnte sonst noch etwa hierher rechnen, dafs nach Plautinischer Art in den Schlufsworten an die Zuhörer darauf hingewiesen wird, dafs jetzt drinnen die Geliebten sich aussöhnen. In der Rolle Cefalos, der die Treue der Gattin auf die Probe stellen will, findet sich eine Reminiscenz an das Terenzische „Nodum in scirpo quaeris.“

2) Inhaltsangabe mit Proben bei d'Ancona 2, 350 f.

Digitized by Google

Ein anderes derartiges mythologisches Drama ist die „Comedia“ Danae von Baldassare Taccone[1], aufgeführt 1496 zu Ehren des Herzogs Lodovico Moro. Sie ist in Akte eingeteilt, im übrigen ist sie gleichfalls auf die mittelalterliche Bühneneinrichtung berechnet. Für die Befriedigung der Schaulust ist reichlich gesorgt. Zu Beginn teilt der König Acrisio seinen „Baronen“ den Entschlufs mit, Danae in einen Turm einzusperren. Sodann zeigt sich Danae wehklagend auf den Zinnen des Turms, der Himmel öffnet sich, mit einer Unzahl von Lampen wie mit Sternen besät, man erblickt Jupiter und die anderen Götter. Merkur wird als Liebesbote zu Danae herabgeschickt, das erste Mal bestellt er seinen Auftrag zwischen Himmel und Erde schwebend, das zweite Mal senkt er sich ganz hernieder und überreicht Danae ein Sonett Jupiters — alles vergeblich, so dafs sich Jupiter in einen goldenen Regen verwandelt herabläfst. Nach einer Pause stellt sich heraus, dafs Danae schwanger ist, der Vater will sie ins Meer werfen lassen, aber Jupiter verwandelt sie in einen Stern, den man unter Musikbegleitung zum Himmel emporsteigen sieht. Dann wird auch dargestellt, wie Nymphen auf die Jagd ziehen und den neuen Stern bewundern, wie Hebe als Göttin der Unsterblichkeit herabsteigt und den Acrisio verjüngt, dessen Bart plötzlich abfällt, und wie zum Schlufs Apollo mit seiner Lyra erscheint und eine Lobrede auf Lodovico Moro hält. Wenn der Dichter in der Widmung des Textes an eine Dame bemerkt, dafs bei solchen Sachen das Auge ein besserer Richter sei als das Ohr, so ist er gewifs im Recht. Auch Galeotto de Carretto, der an den oberitalienischen Höfen als ein litterarisch angehauchter vornehmer Herr eine gewisse Rolle spielte[2], hat in seinem Drama von der Hochzeit Psyches einen mythologisch-phantastischen Stoff gewählt, bei dessen Vorführung sich die Kunst der Renaissance in der glänzendsten und mannigfaltigsten Weise bethätigen konnte, zumal da die Gestalten der Erzählung des Apulejus sich hier mit Hilfe des mittelalterlichen Inscenierungssystems in aller Breite entfalten können.

---

1) ed. Spinelli (per nozze) Bologna 1888.

2) Vgl. über ihn besonders Renier im Giornale 6, 231 ff.

Digitized by Google

Damit alles fröhlich ende, werden bei der Hochzeitsfeier die wiedererweckten Schwestern Psyches von Merkur herbeigeführt; den Schlufs des letzten Aktes bildet ein Loblied der drei Grazien auf die Ehe. In dem Repertoire der Sienesischen Dichter aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts finden sich gleichfalls einzelne Stücke mythologisch-phantastischer Art. So hat Alticozzi in seiner Cinzia (gedruckt 1524) eine Nymphe vorgeführt, die von Diana getötet und wieder auferweckt wird; in seiner Pomona (gleichfalls 1524 gedruckt) behandelt er nach Ovid die Liebesgeschichte des Vertumnus und läfst unter den Bewerbern um Pomonas Gunst neben Pan, Priapus, Silvanus auch einen tölpelhaften Bauer auftreten. Von einem mythologischen Drama Sannazars, das in Neapel aufgeführt wurde, ist nur der Prolog, sowie die Terzinen erhalten, mit denen Venus das Spiel eröffnet; sie sucht den flüchtigen Amor und warnt die anwesenden Damen vor ihm, also dieselbe Situation wie im *Ἔρως δραπέτης* des Moschos.[1]

Eine abgesonderte Stellung gebührt dem Timone, den Bojardo († 1494) dem Herzog Ercole I. von Ferrara zu Gefallen dichtete. Der Dichter des verliebten Roland verschmäht es, die Wirkung blofs in Ausstattungskünsten zu suchen. Von einem eigentlich dramatischen Interesse ist aber auch in seiner Dichtung nicht die Rede, sie ist, wie schon der Titel verrät, eine Bearbeitung des Lucianischen Dialogs und die Prosa des griechischen Spötters nimmt sich, von einem verwandten Geist in graziöse italienische Terzinen übertragen, ganz gut aus. Auf der oberen Bühne treten auch hier an die Stelle Gottes und seiner Heiligen die Gestalten des griechischen Olymp. Übrigens

1) Nach der Handschrift (Magliab cl. VII, 342) herausg. v. Carducci. Strenna del giornale La Gioventù per 1864, Firenze 1863. Ohne Zweifel sollte die Vorstellung nicht blofs aus der Rede der Venus bestehen, die kürzer ist als der vorhergehende Prolog in Rimalmezzo, in welchem auf den im Hintergrund sichtbaren Wohnsitz der Venus hingewiesen wird. Der Ort der Aufführung ergiebt sich aus den Worten:

> A chi non piace udire — tal follie
> Napoli a tante vie — da passegiare
> Che potrà satisfare — a suo appetito.

Ein Bericht über ein in Bologna 1496 aufgeführtes Spiel von einem Giganten und einer Nymphe ist bei d'Ancona 2, 370 abgedruckt.

Digitized by Google

hat Bojardo auch manches von seinem eigenen hinzugethan. Nachdem der verarmte Timon durch Veranstaltung Jupiters in der einsamen Wildnis einen Goldschatz gefunden hat, eilen bei Lucian sogleich die Schmarotzer herbei, die von der neuen Wendung in Timons Glücksumständen gehört haben; bei Bojardo erscheint vorher noch Fama in eigener Person, die das grofse Ereignis verbreiten will, sich vorher aber in geistreich frivolem Geplauder an die Anwesenden wendet und den Damen versichert, sie könnten ganz beruhigt sein, denn von ihren galanten Geheimnissen werde sie nichts verraten. Bei einem der Schmeichler, die nacheinander erscheinen und mit Prügeln abgefertigt werden, erlaubt sich Bojardo den Anachronismus, ihn als einen heuchlerischen und geldgierigen Bettelmönch darzustellen. Und während Lucians Dialog mit der Verjagung der Schmeichler schliefst, hatte Bojardo den nicht gerade sehr glücklichen Gedanken, im fünften Akt noch eine weitere Begebenheit anzufügen, die mit der Haupthandlung nur in ganz losem Zusammenhang steht.[1]

Von geringerem Interesse als die mythologischen Festspiele sind die Dramen, in denen Stoffe aus der mittelalterlichen Sage und aus der Novellenlitteratur vorgeführt werden. Solche Stoffe waren uns schon früher unter den Rappresentazionen begegnet und begegnen uns auch jetzt noch, so hat z. B. der gefeierte Verskünstler Bernardo Accolti, der „unico Aretino“ zur Feier einer Hochzeit in Siena 1494 in einer Komödie unter dem Titel Virginia die 39. Novelle Boccaccios in dem gangbaren Stil der florentiner Rappresentazione behandelt. Es ist die Geschichte der Giletta von Narbonne, des Weibes, das durch

1) Es ist eine Variation der Geschichte von dem reichen Mann, der bei seinem Tode vorausgesehen hatte, dafs sein leichtfertiger Sohn bald alles Geld verlieren werde und deshalb Vorkehrungen traf, dafs ihm ein verborgener Schatz erst zugänglich sein sollte, nachdem er sich ausgetobt hatte. Feine Bemerkungen über Stil und Sprache des Timone finden sich in dem Aufsatz von Mazzoni in den Studj su M. M. Bojardo, Bologna 1894 S. 350ff., wonach auch Bojardo wahrscheinlich die Übersetzung des Dialogs von Aurispa benutzte. — Eine spätere Bearbeitung des Lucianischen Dialogs von Galeotto del Carretto (1498; herausgeg. von Minoglio, Turin 1878) hält sich mit sklavischer Treue an das Original, nur am Schlufs ist eine moralisierende Ansprache ans Publikum beigefügt.

Digitized by Google

List und geduldiges Ausharren den Widerwillen des Gemahls überwindet.

Der Florentiner Araldo behandelt in seiner Ingratitudine[1] eine novellenartige Geschichte von zwei Freunden. Gualteri unterstützt den Uliverio in seiner Not, dann aber, als er selber in Not gerät, wird er von Uliverio, der als Höfling in die Dienste des Herzogs von Ferrara getreten ist, schmählich im Stich gelassen. Als jedoch das Blatt sich abermals wendet und Uliverio, vom Hofe des Herzogs fortgejagt, als Bettler umherirrt, nimmt ihn Gualteri, der inzwischen wieder zu Reichtum gelangt ist, freundlich auf. Das alles ist im ungeschicktesten Rappresentazionenstil vorgeführt, Uliverio bekennt in einem Monolog seine Schlechtigkeit; als der Sohn Gualteris ihn um eine Unterstützung für seinen Vater bittet, stellt er sich taub, doch bringt ihn der Jüngling durch eine List dazu, die Verstellung aufzugeben; er sagt, er habe Geld für ihn abzuliefern.

Diesen Stücken kann auch noch die Comedia Floriana angereiht werden, die konfuse Liebesgeschichte eines Paares, das Amor auf der Bühne vor unseren Augen mit seinen Pfeilen trifft, das aber dann durch die Intriguen eines treulosen Dieners und eines verschmähten Liebhabers der Dame getrennt wird. Schliefslich treffen sie sich in Neapel wieder, wo die Dame auch ihren Vater findet, dem sie als kleines Kind geraubt worden war, also ein Schlufs wie in einer römischen Komödie. Im übrigen herrscht auch hier der Rappresentazionenstil; wo der Verfasser sich zu höherem Schwung erheben will, z. B. in einem Gebet Lizias an Amor, oder in einer Scene, wo sie verzweifelt mit aufgelöstem Haar auf die Bühne stürzt, wird er von lächerlicher Unbeholfenheit. Das Machwerk könnte unerwähnt bleiben, wenn es nicht eben wegen seiner Unbeholfenheit von manchen Litteratoren fälschlich als eines der frühesten Erzeugnisse der italienischen Dramatik bezeichnet worden wäre.[2] Bemerkenswert ist es höchstens deshalb, weil

1) Auszug bei Palermo 2, 847 ff.

2) Comedia Floriana, nuovamente impressa, in Florentia e diligentimente emendata per Bartolomeo de' Zanetti da Bressa, 1518. Ausführlicher

Digitized by Google

es uns eines der ältesten Beispiele für die später so beliebte Dialektmischung darbietet; der verschmähte Liebhaber spricht bergamaskisch und die Diener ahmen diesen Dialekt spöttisch nach. Die Handlung hat wohl der Verfasser selber mit Benutzung bereit liegender Motive erfunden.

Das nämliche gilt vermutlich von einigen Sienesischen Dramen. Der Hufschmied Mariano in seiner Pietà d'Amore (gedr. 1518) schildert die romanhafte Liebesgeschichte eines Königssohnes, der als Diener verkleidet die Liebe der Tochter des Königs Pario gewinnt. Den Prolog spricht der Philosoph Heraklit; danach sollte man erwarten, dafs es ein Stück zum Weinen geben werde. Und wirklich erteilt der böse König seinem Arzte den Befehl, die Liebenden zu vergiften, aber glücklicherweise bekommen sie nur einen betäubenden Trank, und nachdem sie erwacht sind, hat auch der Tyrann sich schon wieder beruhigt. Das komische Element ist auch hier durch einen Bauer vertreten, er erscheint zusammen mit einem lombardischen Maurer in einer Reihe von Scenen, die den Charakter von Zwischenspielen haben. In Marianos Vizio d'Amore, der sich einer grofsen Beliebtheit erfreute (neun Auflagen, die erste 1527), ist die Hauptperson eine Kokette, Namens Silvia, die, von der Mutter unterstützt, ihre Liebhaber gegeneinander aufhetzt, doch kommt der Betrug heraus, sie wird von den beiden an einen Baum gebunden und den wilden Tieren überlassen. So mufs sie denn mit einem Bauer vorlieb nehmen, der sie im Walde findet; ihre früheren Liebhaber heiraten jeder die Schwester des andern, beide Schwestern erscheinen als reine Jungfrauen Blumen pflückend auf der Scene. Ein Eremit erwirbt sich das Verdienst, alle diese Gegensätze ins gleiche zu bringen. Während hier manche Einzelteile an die pastorale Poesie erinnern, zeigen sich in Alticozzis Cinque disperati (gedr. 1524) Anklänge an die Moralitäten. Die „fünf Verzweifelten“ sind im Leben gescheitert: ein ruinierter Spieler, ein unbeschäftigter Kriegsmann, ein Schiffbrüchiger, ein verschuldeter Dottore und einer, der sich über den Verlust seiner

Auszug bei Palermo S. 537ff.; Proben einer Übersetzung ins Deutsche bei Klein IV, 537ff.

Digitized by Google

Frau nicht trösten kann. Sie wollen Einsiedler werden, aber der Teufel sucht sie von dem Entschlufs abzubringen, indem er ihnen einen Geldbeutel auf den Weg wirft und es dann so einrichtet, dafs ihnen der Kuppler Leazaro mit der puella Loretta begegnet.

Auch in Ferrara finden wir diese Gattung vertreten[1]; die „comedia de Hipolito et de Lianora", die dort im Jahre 1491 zweimal bei Hofe dargestellt wurde, ist offenbar eine Dramatisierung einer florentiner Novelle, die von Leone Battista Alberti verfafst sein soll, und die von einem Jüngling berichtet, der im Hause seiner Geliebten ertappt wird, aber um deren Ehre zu retten, sich lieber als Dieb zum Tode verurteilen lassen will.[2] In welcher Form dieses verloren gegangene Stück abgefafst war, können wir nicht mehr wissen; schwerlich verstand es der Dichter, die Situation zu einem so raffinierten scenischen Effekt zuzuspitzen, wie dies mit einer ähnlichen Situation Sardou in seinen „bons villageois" gelungen ist. Auch der poetische Spafsmacher am Hofe Ercoles I., Antonio Cammelli, genannt Pistoja, hat sich einmal zur Dramatisierung des berühmtesten tragischen Novellenstoffs, der Geschichte von Ghismonda und Guiscardo (Dec. IV, 1), emporgeschwungen. Er hat sein Werk, das 1499 in der Fastenzeit aufgeführt wurde, als Tragödie bezeichnet und nach der Hauptheldin Panfila benannt. Sie ist die Tochter eines Königs Demetrio von Theben; der Liebhaber Guiscardo ist zu einem Filostrato geworden. Offenbar wollte er, wie dies ja später die Tragiker des klassischen Stils noch öfters thaten, dem Stoff durch die Verlegung auf klassischen Boden eine höhere Weihe geben, doch wäre es zu viel Ehre, wenn man ihn deshalb schon als Erneuerer der Tragödie in der Vulgärsprache bezeichnen wollte. Er bedient

1) Ein Stück, das im Karneval 1506 aufgeführt wurde und in welchem Boccaccios Novelle vom Falken (V, 9) mit Schwankmotiven obscöner Art verbunden war, ist nur aus Andeutungen in den Berichten der Zeitgenossen bekannt, vgl. Luzio-Renier in der Nuova Antologia 118, 641 und im Giornale 34, 57. Alberto Pio sagt, er habe bei keinem andern Stück so viel gelacht.

2) Vgl. Gaspary 2, 297, d'Ancona 2. 131. — Über ein vereinzeltes Beispiel der Dramatisierung einer solchen romantischen Florentiner Novelle in späterer Zeit (1546) vgl. d'Ancona 2, 167.

Digitized by Google

sich wie andere Dichter dieser Übergangszeit der undramatischen Terzinen, und in den tragischen Hauptscenen zwischen der Tochter und dem Vater, der ihren heimlichen Geliebten so grausam hatte hinmorden lassen, schliefst er sich enge an die Worte Boccaccios an. Die pathetischen Situationen der Novelle sind an sich schon derart, dafs nur ein klein wenig Übertreibung dazu gehört, um sie ins Burleske verfallen zu lassen, und dies ist in der That bei Pistoja mehrmals eingetreten[1], auch in der von ihm frei erfundenen Rolle des alten Tindaro, der aus Ärger über die Zurücksetzungen, die er am Hofe von seiten des Königs hatte erfahren müssen, den Liebeshandel der Königstochter mit dem unebenbürtigem Jüngling unterstützt. An den Stil der klassischen Tragödie erinnert es auch, wenn zu Beginn der Geist Senecas erscheint, der sich aber dann wie ein Prologsprecher in der Komödie mit der Wendung empfiehlt: „Ich mufs jetzt gehen, denn dort kommt schon Demetrius mit seiner Tochter.“ Sonst finden wir wenig von den Eigentümlichkeiten des philosophischen Tragikers; die erbauliche Sentenz der Panfila: „Un buon amante val più d'un marito“ ist schwerlich ganz in dessen Sinne. In den Zwischenakten ertönen strophische Wechselgesänge des Chors mit Amor und den Parzen, nach dem zweiten Akt ein Gesang von vier Sirenen.

Drei Jahre nach Pistojas Panfila verfafste Carretto seine Sofonisba (1502)[2], der gleichfalls schon die unverdiente Ehre zu teil wurde, unter den Vorläufern der neuern Tragödie erwähnt zu werden. Dazu trug wohl der Umstand bei, dafs sie mit der ersten neueren Tragödie klassischen Stils den Stoff, aber auch weiter nichts gemeinsam hat. Die Handlung umfafst die

1) Wenn Gaspary 2, 217 den Verdacht äufsert, Pistoja habe sich im Stillen selbst über die tragische Liebesgeschichte lustig gemacht, so könnte man auch zur Begründung dieses Verdachts auf den Ton des Briefes hinweisen, mit welchem er die Sendung der Tragödie an Isabella von Este begleitet (abgedruckt bei d'Ancona 2, 375 f.). Dafs Tindaros Ansichten über das Hofleben mit denen des Dichters übereinstimmen, hat Scipioni (Giornale 5, 244) bemerkt.

2) Gedruckt Venedig 1546 (Brera), das Entstehungsjahr ergiebt sich aus der Widmung an die Markgräfin Isabella.

Digitized by Google

historischen Ereignisse von mehreren Jahren und der Schauplatz wechselt fortwährend zwischen Spanien, Afrika und Italien. Es werden zwischen den Heerführern umständliche Verhandlungen geführt, die Boten wandern hin und her und berichten über Dinge, die uns schon bekannt sind, alles in Oktaven, im Chronikenstil schwerfällig vorwärts schreitend. Das Stück umfafst 104 Seiten, erst auf der 58. erscheint Sofonisba und nun macht auch Scipio einen mifslungenen Versuch, sich über die bisherige trockene Tonart zu erheben.[1] Selbst als Sofonisba den Giftbecher nimmt, ist der Ausdruck trivial und nüchtern; sie verbreitet sich über das Thema: „Alle Menschen müssen sterben.“ Doch zeigt sich in manchen Einzelheiten, dafs Carretto dem antiken Stoff auch in der Form ein antikisierendes Gepräge verleihen wollte, anstatt des Engels der Rappresentazionen spricht Melpomene den Prolog und fordert mit der gewöhnlichen humanistischen Überhebung die Unzufriedenen auf, sich wegzubegeben. Die Einteilung in Akte fehlt, doch ertönt von Zeit zu Zeit ein Chorgesang in lyrischen Strophen, der in den meisten Fällen mit unnötiger Weitschweifigkeit auf den weiteren Verlauf der Handlung vorbereitet; erst gegen Ende des Stücks werden die Chöre mit sentenziösem und lyrischem Inhalt häufiger, bis dann der Schlufschor in versi sciolti der Heldin die Unsterblichkeit verheifst.

Unbeholfene Anklänge an den tragischen Stil begegnen uns noch in zwei anderen Dramen, die in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts entstanden sind, in wechselnden Versmafsen, beide als Tragödien bezeichnet, das eine sicher, das andere vermutlich auf venezianischem Gebiet entstanden. Die eine Tragödie, von Jacopo da Legname verfafst[2], enthält

---

1) Donna gentil, l'acerbe tue parole
(Sasselo il cuor che nel mio petto chiudo)
Non pur me, ma arrestar potrieno il sole
E ben è in vez d'ogni pietade ignudo
Cui del tuo mal piangevole non duole
Si che hanno in me rotto il forte scudo
D'ogni ragion, chio vivone tra duo
Nè so che dirmi alle parole tue.

2) Handschrift in der Marciana; Mitteilungen daraus in Cavassicos Rime ed. Cian e Salvioni CCLVIIff. (Scelta 246).

Digitized by Google

die Geschichte einer schönen Dame, Aurora, die der junge Filippo vergeblich erst durch eine Kupplerin, dann durch eine Nachtmusik zu gewinnen sucht, bis er sich in der Verzweiflung ums Leben bringt, worauf dann Aurora nach einer langen Verzweiflungsrede an seinem Grabe stirbt. Die Zwischenakte sind durch farbenprächtige Intermedien ausgefüllt, wie sie in Ferrara bei den Komödienaufführungen Mode geworden waren, sie haben ohne Zweifel das meiste zum Erfolg der Tragödie beigetragen. In der Tragödie des Notturno Napoletano[1] wird eine ähnliche Begebenheit vorgeführt. Hier eröffnet die spröde Dame Chyreresis in echt tragischer Weise die Handlung mit der Erzählung eines unheilverkündenden Traums, deren überkünstliche Form (Terzinen mit Rimalmezzo) die dürftige Begabung des Dichters nur noch mehr hervortreten läfst. Der verliebte Jüngling ist hier noch erfinderischer in Mitteln, das Herz seiner Dame zu bestürmen; nachdem die Kupplerin unverrichteter Sache hat abziehen müssen, erscheint er als Kriegsmann und hofft durch die Waffenthaten, die er inzwischen vollbracht hat, das Herz der Geliebten zu erobern, dann als Doktor, dann als Nekromant — alles vergeblich. Chyreresis verfolgt dafür mit ihren Liebesanträgen einen Rustico, der nichts von ihr wissen will. Nachdem nun aber der Jüngling von dieser perversen Neigung seiner Dame erfahren hat, entfernt er sich voll Ingrimm. Chyreresis ist tief beschämt, sie beschliefst, sich selber den wilden Tieren vorzuwerfen und stellt sich in den Schlufsworten den Hörern als warnendes Exempel vor. Die Kupplerin in diesem marionettenhaften Stück ist ebenso wie in Legnames Tragödie mit unverkennbarer Benutzung der spanischen Celestina gezeichnet, doch wufste Legname das Vorbild geschickter zu benutzen.

In allen diesen und ähnlichen Stücken herrschen die Reimverse und die mittelalterlichen Formen des Dramas, daneben finden sich Anklänge an den klassischen Stil; am deutlichsten treten diese Anklänge in Camellis Tragödie hervor, die eine vereinzelte Stellung einnimmt. Mehrere Dichter, wie Araldo und Alticozzi geben zu erkennen, dafs sie selber nicht recht

1) In dessen „Opere Artificiose (Vinegia 1544) Gaff.

Digitized by Google

wissen, zu welcher Gattung ihre Stücke zu rechnen seien. In Ländern wie Spanien und England können dergleichen unbeholfene Versuche als Vorläufer des späteren romantischen Dramas ein gewisses Interesse beanspruchen, in Italien lag die weitere Entwicklung in der klassischen Richtung.

* * *

Die klassische Richtung war im 15. Jahrhundert im italienischen Drama noch kaum zum Ausdruck gekommen, doch wurde sie damals schon wirksam vorbereitet durch die Aufführung von italienischen Übersetzungen plautinischer Stücke. Hierfür wurde der Hof Ercoles I. in Ferrara (1471—1505) von vorbildlicher Bedeutung. Wie sein Vater Borso, so war auch er ein vielgepriesener Gönner der Humanisten, ohne selber eine gründlichere klassische Bildung zu besitzen. Dies zeigt sich schon bei dem ersten Zeugnisse für sein Interesse an der römischen Komödie, einem Brief Battista Guarinos vom 18. Februar 1479, aus welchem sich ergiebt, daſs der Herzog ihn mit einer Übersetzung des Plautus beauftragt hatte, und es scheint, daſs Guarino damals seine Aufgabe gemäſs der überlieferten alphabetischen Reihenfolge der Stücke bis zum Mercator einschlieſslich durchführte.[1] Guarino verteidigt sich gegen den Vorwurf, als gestatte er sich willkürliche Abweichungen; wenn er für die Bezeichnung von Putz- und Schmuckgegenständen gangbare Ausdrücke aus neuerer Zeit wähle, so sei das durchaus das richtige Verfahren, sonst werde die Übersetzung dunkel und unerfreulich, der Herzog werde, falls er sich die Worte von einem Sachverständigen erläutern lasse, seine Ansicht berechtigt finden.

Guarinos Übersetzung war wohl zunächst bloſs für die Lektüre bestimmt. Erst 1486, nachdem das Land eine Reihe von schweren Jahren glücklich überstanden hatte, beginnt die glänzende Zeit der Ferrareser Plautusaufführungen, bei denen

1) Es handelt sich im Brief von der Aulularia. Doch erwartet Guarino die Befehle des Herzogs für „quella favola o le altre“ und sagt, er habe sich auch „per le passate“ nicht vom Urtext entfernt. Eine Woche nach diesem Brief übersandte Guarino den Curculio; vgl. Giornale 11, 177.

Digitized by Google

man, nach allem, was wir wissen, Texte in Terzinen und Oktaven zu Grunde legte. Guarinos Übersetzung war vermutlich in Prosa verfaſst und wurde wohl öfter für die Herstellung der Spieltexte benutzt; sie ist offenbar gemeint, wenn Ercole 1496 in einem Brief an seinen Schwiegersohn Gianfrancesco von einem italienischen Plautus in Prosa spricht, dessen man sich zur Ergänzung der unvollständigen Rollenbücher bediente, und wenn Isabella von Este 1498 sich einige Komödien des Plautus in der Prosaversion ausbittet, weil diese für die Lektüre angenehmer sei. Wie sich zuerst der Plan einer Plautusaufführung beim Herzog entwickelte, ob er vielleicht durch die gleichzeitigen lateinischen Aufführungen der Pomponianer beeinfluſst war, darüber ist nichts Näheres bekannt, jedenfalls ist Herzog Ercole der erste, der ein Drama aus dem klassischen Altertum im Gewand einer modernen Sprache auf die Bühne brachte. Die Aufführung einer „facezia di Plauto, che si chiamava il Menechino“ (Menaechmi) am 25. Januar 1486 war ein groſses Ereignis, das von den Humanisten nach Gebühr gefeiert wurde. Battista Guarino bemerkt in einem Lobgedicht ausdrücklich, daſs Ercole das Theater Latiums habe wiederaufleben lassen. Mit der Aufführung der Menächmen, auf die sich Codrus, gleichfalls in einem Lobgedicht auf Ercole bezieht (s. o. 1, 576), ist wohl diese erste gemeint; auch stimmen die Äuſserungen des Codrus über die aus den umliegenden Städten herbeigeströmten Menschen durchaus zu dem, was die Chronisten erzählen.

Wo der Einfluſs der Renaissance bis dahin auf der Bühne hervorgetreten war, hatte er sich mehr in der Entfaltung einer sinnenfälligen heitern Pracht, mehr von der künstlerischen als von der litterarischen Seite gezeigt. Doch suchte man offenbar auch bei der ersten Aufführung der Menächmen durch Ausstattungskünste zu wirken. Es wurde im Schloſshof auf einer Bühne gespielt, auf der sich fünf Häuser mit Zinnen, jedes mit einem Fenster und einem Ausgang befanden; während in der letzten Scene der Plautinischen Komödie Menaechmus I. den Wunsch ausspricht, mit seinem Bruder die Stadt zu verlassen, kam hier ein Schiff mit Rudern und Segeln auf die Bühne, das die beiden Brüder aufnahm, ein aus den mittel-

Digitized by Google

alterlichen Mysterien bekannter Effekt. Im übrigen konnten bei der Aufführung eines Stückes mit Ortseinheit die Unterschiede zwischen der antiken und der mittelalterlichen Bühne nicht so sehr hervortreten, doch waren nach der Beschreibung der Häuser zu schliefsen die Darsteller nicht während der ganzen Vorstellung den Augen der Zuschauer sichtbar. Offenbar war alles sehr prächtig hergerichtet, die Kosten werden im Diario Ferrarese auf 1000 Dukaten veranschlagt. Der Text, nach dem gespielt wurde, ist offenbar derselbe, der sich in einer Estensischen Handschrift[1] erhalten hat. Er ist in Terzinen gedichtet, an einigen Stellen treten dafür Oktaven ein. Wir haben schon früher gesehen, welche hemmende Wirkung dieses Versmafs bei seiner Verwendung für den dramatischen Dialog mit sich bringen mufs, in einem plautinischen Lustspiel zeigt sich das natürlich nur noch deutlicher. Der Übersetzer wird dazu verleitet, mit breiter Behaglichkeit den Text weiter auszuführen; ein besonderes Vergnügen macht ihm dies gelegentlich des Spafses vom bösen Weibe am Schlufs des Stückes. Gemäfs der Ferrareser Tradition wird das Stück durch Calliopius als Prologsprecher eröffnet, erst erzählt er die Vorgeschichte, dann erfahren wir von ihm, wie die beiden Zwillingsbrüder voneinander unterschieden werden könnten, der eine trage eine goldene, der andere eine weifse Feder auf dem Hut, doch teile er dieses Merkzeichen nur den Zuhörern zur Beachtung mit, die Personen auf der Bühne wüfsten nichts davon.[2] Im folgenden Jahr (1487) liefs der Herzog bei den Festlichkeiten zur Feier der Vermählung seiner Tochter Lucrezia neben dem Cefalo des Correggio

1) In Modena X*, 34.

2) Dem entsprechend sagt auch Tito Strozzi in seiner poetischen Beschreibung der Ferrareser Menächmenaufführung von 1491, der Zuschauer hätte durch die Ähnlichkeit der Brüder getäuscht werden können „aurea discrimen ni tibi penna daret“. Die goldene und die weifse Feder werden auch in dem Bericht der Mailänder Gesandten von 1491 erwähnt. Offenbar ist diese Art der Unterscheidung aus dem Amphitruo V. 144 f. entlehnt. Die in der Sessorianischen Handschrift 413 erhaltene Übersetzung der Menächmen — gleichfalls in Oktaven und Terzinen, aus der im Giorn. stor. 23, 113 ff. der Anfang mitgeteilt ist, stimmt mit der Estensischen nicht überein, offenbar sollte jedoch auch hier „Calliopio“ und nicht „Calliope“ den Prolog sprechen.

Digitized by Google

auch den Amphitruo des Plautus aufführen. Die Aufführung fand wieder im Hofe statt und wurde durch einen Regengufs unterbrochen. Man spielte offenbar nach der Übersetzung des Humanisten Pandolfo Collenuccio, der aller Wahrscheinlichkeit nach auch bei den Aufführungen zugegen war. Auch bei ihm ist der sprachliche Ausdruck durch die Übertragung in die Form der Terzine sehr gedehnt und schleppend geworden. Im übrigen folgt er treu dem Original, in den Supposita hat er im wesentlichen den Gang der Handlung nach Hermolaus Barbarus festgehalten. Hier hat er sich zwar manche brauchbare Einzelheiten entgehen lassen, aber auch ein paar ganz gute Einfälle neu hinzugefügt, so wenn Amphitruo den verkappten Göttern gegenüber bei Jupiter und Merkur schwört, er werde sich rächen.[1] Der Schlufs des Ganzen enthält noch am meisten selbständige Zuthaten; als Jupiter verkündigt, welchen Ruhm das Haus des Amphitruo durch die Geburt des Herkules erlangen werde, giebt er zugleich eine lange Aufzählung von dessen künftigen Thaten — das sollte wohl ein Kompliment für den gleichnamigen Herzog sein — Amphitruo ergiebt sich nun mit sauersüfsem Lächeln in sein Schicksal und meint, eine andere Gnadenbezeugung Jupiters wäre ihm doch lieber gewesen.

Die Menächmen und der Amphitruo wurden dann auch bei der Ankunft von Ercoles Schwiegertochter Anna Sforza im Karneval 1491 dargestellt und aufserdem zum ersten Mal ein Lustspiel des Terenz, die Andria. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch näheres über die glänzende Ausstattung, vor allem über die Intermedien, die in den Zwischenakten vorgeführt wurden und von denen in den früheren Berichten noch nicht die Rede ist, die aber in der weiteren Entwicklung des italienischen Dramas eine grofse Rolle spielen. Bei diesen Intermedien wurde von jetzt an in noch höherem Grade, als dies bei den allegorischen höfischen Festspielen der Fall war, die Kunst der Dekorateure und Maschinenmeister, der Erfindungs-

---

1) Die Anregung zu diesem Einfall erhielt er wohl durch V. 1067 f. Unter den Stellen, die er sich entgehen liefs, befindet sich auch Supp. III, 11, worauf Molières geflügeltes Wort von dem Amphitryon où l'on dîne beruht.

Digitized by Google

reichtum in glänzenden und phantastischen Kostümen und kunstreich verschlungenen Tänzen entfaltet, auch Musik und Gesang wurden herangezogen, während das gesprochene Wort fast gänzlich zurücktrat. Dies zeigt sich schon in den Ferrareser Berichten von 1491; während der Humanist Tito Strozzi in seiner Beschreibung in lateinischen Versen auch auf den Inhalt der Komödien eingeht, legen die Mailänder Gesandten in dem Bericht an ihren Herzog das Hauptgewicht auf die Moreskentänze mit Fackeln und andere derartige Schaustellungen in den Zwischenakten. Im Mai 1493 wurden abermals die Menächmen aufgeführt, im Karneval 1499 zwei neue Komödien des Plautus: Trinummus und Poenulus, wohl auf Grund von Übersetzungen die Guarino inzwischen angefertigt hatte, und aufserdem der Eunuchus des Terenz. Über diese Aufführungen sind die eingehenden Berichte erhalten, die Pencaro seiner Herrin Isabella Gonzaga nach Mantua sandte. Er verweilt noch ausschliefslicher als die Mailänder Gesandten bei dem Drum und Dran, bei dem prächtig geschmückten amphitheatralisch aufsteigenden Zuschauerraum und vor allem bei den Intermedien. Da kamen einmal Männer, die ein prächtiges Mahl zubereiteten und von einem Bären überfallen wurden, ein anderes Mal stattlich gekleidete Jünglinge und schöne Jungfrauen, die nach einigem Zögern die Bewerbungen der Greise abwiesen, welche ihnen Gold darboten, und sich mit den Jünglingen im Tanzschritt entfernten, wieder ein anderes Mal erschien Fortuna, die ein Trupp von Jünglingen vergeblich zu haschen suchte, während ein tölpelhafter Narr sie an den Haaren erwischte und fortschleppte. In einem der Intermedien, wo Nymphen und Jäger in einem Wald unter Hörnerklang allerlei wilde Tiere verfolgten, trug die Kosten des Spafses ein Jägersmann, der sich als Betrunkener gebärdete und deutsch sprach. Besonders erregte es die Bewunderung Pencaros, dafs bei allen drei Aufführungen samt Intermedien keine von den vielen prächtigen neuen Kleidungen zweimal gebraucht wurde. Die Zuschauer konnten sich davon persönlich überzeugen, denn vor Beginn der ersten Aufführung erschienen die Darsteller der drei Stücke in einem glänzenden Aufzug. Es waren 144 für die Intermedien und 133 für die Komödien, es müssen also damals schon, wie dies

Digitized by Google

für spätere italienische Aufführungen ausdrücklich bezeugt ist, die Hauptdarsteller stets mit einem glänzenden Gefolge auf der Bühne erschienen sein. Diese Berichte hatten auf die theaterlustige Fürstin eine so verführerische Wirkung, dafs sie sich noch im Februar an den Hof ihres Vaters nach Ferrara begab, wo ihr zu Ehren die drei Stücke abermals aufgeführt wurden.

In den folgenden Jahren wurde das Ferrareser Repertoire immer mehr erweitert; als 1501 Isabella wieder zum Karneval dort war, spielte man die Captivi, die Asinaria, den Mercator und aufserdem wieder den Eunuchus und 1502 wurde eine grofse Hoffestlichkeit, die Vermählung des Thronfolgers Alfonso mit Lucrezia Borgia, mit Galavorstellungen fünf Plautinischer Lustspiele feierlich begangen: Epidicus, Bacchides, Miles gloriosus Asinaria und Casina. Aber das scheint doch des Guten zu viel gewesen zu sein, die Briefe, in denen Isabella von Ferrara aus ihrem Gemahl über die Aufführungen berichtete, lassen deutlich eine gewisse Übersättigung erkennen und in den nächsten zwei Karnevals, bis zum Tode des Herzogs Ercole hören wir nichts mehr von Plautus. Unter Ercoles Nachfolger Alfons I. beginnt mit den ersten Lustspielen des Ariost eine neue Periode für das Ferrareser Theater und für das italienische Theater überhaupt.

Inzwischen hatte sich aber die in Ferrara aufgebrachte Mode auch nach den benachbarten Höfen und Städten Oberitaliens verbreitet. Der erste Fall, der hier zu erwähnen wäre, ist die Aufführung der Captivi, die Giovanni Galeazzo Sforza in Pavia 1493 zu Ehren des französischen Botschafters veranstaltete, doch könnte es sich hier sehr wohl auch um eine Vorstellung in lateinischer Sprache handeln. Wahrscheinlich kamen aber in demselben Jahr einige italienische Plautusübersetzungen in Mailand zur Aufführung, wohin sich Ercole im August begab, um seine Tochter Beatrice und seinen Schwiegersohn Lodovico Moro zu besuchen; zum Zweck der Aufführung von Komödien hatte er zwanzig Jünglinge, u. a. den 19jährigen Ariost mitgenommen. Die Stürme der folgenden Jahre liefsen das Bühnenwesen am Hofe Beatrices zu keiner so fröhlichen Entwicklung gedeihen wie am Hofe ihrer Schwester Isabella in Mantua. Ercole sandte dorthin im Februar 1496 auf Bitten von Isabellas Gemahl Gianfrancesco die Abschriften seiner

Digitized by Google

Prosaübersetzungen der Captivi und des Mercator, und von den Captivi erfahren wir dann, dafs sie noch im Karneval desselben Jahres mit grofsem Pomp aufgeführt wurden[1], offenbar in Prosa, denn zu einer Umarbeitung in Verse wäre kaum noch Zeit gewesen. In den folgenden Jahren wufste Isabella zum Zweck der Lektüre mehrere Komödien in der Prosafassung aus Ferrara zu erlangen, wo ihr Vater seinen Handschriftenschatz eifersüchtig hütete. Aufserdem beauftragte sie 1498 ihren humanistischen Berater Lelio Cosmico[2] mit Bearbeitungen plautinischer Stücke, wie es scheint für Bühnenzwecke, und nach den Instruktionen, die sie ihm erteilte, legte sie auf natürliche und ungezwungene Sprechweise besonderen Wert. Während des Karnevals 1501 wurde zu Mantua in einem prächtigen Theatersaal gespielt, der mit Mantegnas Darstellungen vom Triumph Cäsars geschmückt war; man gab unter andern den Poenulus und die Adelphi des Terenz.[3] Auch der lebenslustige und kunstfreundliche Prälat Lodovico Gonzaga, der Oheim des Markgrafen, hat in diesen Jahren auf seinem Sitze zu Gazzuolo theatralische Aufführungen veranstaltet[4]; die erhaltenen urkundlichen Nachrichten aus dem Jahre 1501 lassen erkennen, dafs damals bei ihm ebenso wie in Ferrara und Mantua die Plautusliebhaberei auf der Höhe stand. Er bemüht sich gleichfalls um die schwer erreichbaren Guarinischen Übersetzungen; ferner bestellt er eine Übertragung der Aulularia in Terzinen bei dem gelehrten Astronomen Paride Ceresari; mit einer ebensolchen Übertragung der Asinaria beauftragt er einen Ordensgeistlichen, den Prior von St. Stefano, womit offenbar das Kloster der theaterlustigen Augustiner in Venedig (s. o. S. 15) gemeint ist. Und während er mit dem Markgrafen Gianfrancesco in erbitterter Feindschaft lebte, brachte ihn seine Plautusliebhaberei mit der liebenswürdigen Markgräfin in Verbindung;

1) Vgl. die bei d'Ancona 2, 369 f. abgedruckten Briefe.

2) Über ihn vgl. den Aufsatz von V. Rossi im Giornale 13, 101 ff.

3) Die für 1502 in Mantua geplanten Schüleraufführungen (Menaechmi, Trinummus, Pseudolus) fanden, wenn sie überhaupt zu stande kamen, wohl in lateinischer Sprache statt.

4) Ausführlich handelt hierüber U. Rossi im Giornale 13, 305 ff.

Digitized by Google

diese erbat sich von ihm Übersetzungen des Curculio und der Aulularia. In Venedig hat, wie es scheint, der Lucchese Francesco de' Nobili die Aufführungen römischer Komödien in italienischer Sprache in Mode gebracht, diesem Umstand verdankt er auch seinen aus Terenz entlehnten Schauspielernamen Cherea. Das erste Stück, dessen Aufführung beglaubigt wird, sind auch hier die Menächmen (Januar 1508); aus einem Druckprivileg vom September dieses Jahres ergiebt sich, dafs damals noch zahlreiche andere römische Lustspiele sich auf Chereas Repertoire befanden, darunter solche, die uns bis jetzt noch nicht begegnet sind, wie Truculentus, Stichus und Persa.[1] Mehrere dieser Stücke begegnen uns dann in den folgenden Jahren in den Aufzeichnungen Sanutos, der über die Vorstellungen bei Festlichkeiten in vornehmen Häusern berichtet; neben der Gesellschaft Chereas haben sich noch eine ganze Reihe von anderen, adeligen und bürgerlichen, an diesen Kunstübungen beteiligt; 1516 wurden in dem erwähnten St. Stephanskloster von jungen Leuten aus dem Bürgerstand mehrere Komödien des Plautus und Terenz „con versi vulgar" dargestellt. Und auch in kleineren Städten hat sich die neue Mode der klassischen Lustspielaufführungen verbreitet.[2]

Ein Teil dieser für die Aufführung bestimmten Übersetzungen ist in Drucken oder Handschriften erhalten; soweit sie mir bekannt sind, bewegen sie sich meist in denselben Bahnen wie die in Ferrara aufgeführten Übersetzungen der Menächmen und des Amphitruo.[3] Im Prolog lassen sich mitunter

---

1) Über Cherea vgl. Rossi, Calmo S. XVf.; die Notizen über sein Repertoire nach Tessiers Ausgabe des Privilegs im Giornale degli eruditi e curiosi 1, 790. Aufser Plautinischen Stücken sind noch erwähnt: „Quatro Egloge", „El buphone", „La vita de Joseph" (vermutlich von Collenuccio), „Tragedia de Demetrio Re" (von Pistoja); „El Mago" ist wohl der Poenulus.

2) Über eine Plautusaufführung in Treviso 1518 berichtet Sanuto (vgl. Burckhardt, Kultur der Renaissance, I[8], 378), über eine ebensolche in Recanati 1510, bei welcher die Juden die Kosten tragen mufsten, vgl. Cian in der Rivista storica 8, 753.

3) Mit grofsem Selbstbewufstsein hat Bellincioni in einem öfters citierten Vers (Scelta 160, 24) den Wert der selbständigen Komödiendichtung gegenüber den Ferrareser Plautus- und Terenzbearbeitungen hervorgehoben. — Über Ariosts Terenzübersetzungen s. u. S. 237.

Digitized by Google

die Übersetzer etwas freier gehen, sie begrüfsen die Zuschauer, preisen den alten Dichter und den Nutzen seiner Werke; bei der Ferrareser Aufführung des Eunuchus 1501 wurde nach dem Bericht Isabellas auch noch zum Schlufs ein moralisches „capitoleto“ angefügt. Durch Selbständigkeit bemerkenswert ist der Übersetzer Girolamo Berardo aus Ferrara. Zwar bietet er in seiner Mostellaria blofs eine breite Paraphrase des Urtexts, aber in seiner Casina hat er mit der Vorlage frei geschaltet. Die Anordnung der Eröffnungsscenen ist bei ihm eine völlig andere, vor allem aber erscheint bei ihm neben dem gefoppten alten Kurmacher auch der Sohn auf der Bühne, dem der Alte seine Geliebte abfangen möchte, und aufserdem die Geliebte selbst; dafs die Geliebte sich als freigebornes Mädchen herausstellt und mit dem Jüngling vermählt wird, ist bei Plautus blofs mit kurzen Worten im Epilog bemerkt, während Berardo aus diesen flüchtigen Andeutungen eine neue Schlufsscene gestaltet. Damit hat er sich der Art des modernen Lustspiels mehr genähert als selbst Machiavelli, der, wie wir sehen werden, in seiner Bearbeitung der Casina ebenso wie Plautus das Mädchen nicht auftreten läfst[1]. Von Cosmicos Übersetzungen ist leider nichts erhalten, nach seinen brieflichen Äufserungen betrachtete er es als Aufgabe des Übersetzers, der Vorlage auch durch Änderung der Orts- und Eigennamen ein neues Gepräge zu geben, er ging also offenbar in der Modernisierung noch bedeutend weiter als Guarino.

Die zahlreichen und ausführlichen Berichte dieser Zeit geben so gut wie gar keine nähere Auskunft darüber, welchen Eindruck diese Dichtungen und ihre Darstellung bei den Zuschauern hervorriefen. Doch können wir erkennen, dafs die Menächmen und der Amphitruo sehr beliebt waren und dafs das Verwechslungsmotiv den Zuschauern ganz besondere Freude bereitete. Ein Mantuaner Berichterstatter bezeichnet 1502 den Pseudolus als das schönste Stück. Von Terenzischen Lustspielen steht das leichtfertigste und ausgelassenste, der Eunuchus, im Vordergrund, Isabella sagt, es befinde sich zwar manches

1) Eine ausführliche Vergleichung von Berardos Casina mit dem Original bei Reinhardstöttner S. 369 ff.

Digitized by Google

darin, worüber man erröten müsse, aber er sei doch „molto dilectevole“. Geringeren Beifall hatten offenbar die Komödien mit mehr statarischem Charakter und moralischem Raisonnement, Cosmico sagt 1498 von einer ungenannten Komödie dieser Art (Captivi?) „che per essere solamente morale, non ha parte molto dilectevole“ und der Trinummus wird nach der Mantuaner Aufführung von 1502 als „non tanto piacevole quanto morale“ bezeichnet. Es verrät sich also jetzt schon die Geschmacksrichtung, gegen welche später die italienischen Terenzianer vergeblich ankämpften.

* * *

Die römischen Lustspiele waren schon längst in Übersetzungen an den oberitalienischen Höfen eingebürgert, ehe man versuchte, etwas Ähnliches in italienischer Sprache neu hervorzubringen. Zuerst finden wir einzelne Spuren, dafs Elemente des römischen Lustspiels in die bereits vorhandenen Formen des italienischen Renaissancedramas eindrangen. So verfafste Gaspare Visconti, einer der Dichter am Hofe des Lodovico Moro, eine Komödie Pasitea in fünf Akten mit elf Personen. Wir haben da zu Anfang eine ganz plautinische Situation[1]: ein verliebter Alter Crisalo, der der Pasitea, der Geliebten seines Sohnes Dioneo, den Hof macht und von dem Sohne bestohlen wird; dann lenkt die Handlung in das romantisch-novellistische Fahrwasser: die jungen Liebenden töten sich, und schiefslich wendet der Dichter alles wieder zum Guten, indem er Apollo erscheinen läfst, der mit einer wunderbaren Salbe die Toten wieder auferweckt, dieser Effekt ist schon aus den mythologischen und pastoralen Dramen bekannt.

Ein ähnliches Gemisch zeigt sich in einer Komödie des Araldo, der ebenso wie früher Accolti, einen Boccaccioschen Novellenstoff in Form einer Komödie in Oktaven bearbeitete. Es ist dies eine Begebenheit, die Boccaccio nach einer Lokaltradition von Faenza (V. 15) erzählt: zwei Jünglinge lieben ein junges Mädchen; ohne von einander zu wissen, beredet der

1) Wie bereits Renier mit Recht bemerkt hat, der im Arch. storico lombardo 13, 561 Mitteilungen über dies Stück nach der Handschrift giebt.

Digitized by Google

eine den Diener, der andere die Magd, ihn in Abwesenheit des Pflegevaters des Mädchens heimlich ins Haus zu lassen; da sie so zu gleicher Zeit ins Haus eindringen wollen, entsteht ein Tumult und sie werden verhaftet. Aber nun zeigt sich, dafs der eine von ihnen ein Bruder des Mädchens ist und der andere kann sie heimführen. Araldo hat hier im Gegensatz zu seiner Ingratitudine sich dem antiken Lustspiel zu nähern gesucht. Er hat die auftretenden Personen mit Namen wie Fedria, Panfilo, Geta u. s. w. ausgestattet und die komische Figur eines Kochs nach plautinischer Art eingefügt. Dennoch haben wir uns die Vaterstadt des Dichters als Schauplatz zu denken, er nennt selber sein Stück mehr florentinisch als griechisch.[1]

Auch der später als Historiker berühmt gewordene Jacopo Nardi hat in jungen Jahren einen ähnlichen Versuch mit der Dramatisierung einer Novelle Boccaccios gewagt. Seine „Amicizia", die nach einer darin enthaltenen Anspielung auf die Herrschaft Soderinis in die Zeit zwischen 1503 und 1512 fallen mufs[2], beruht auf Boccaccios berühmter Freundschaftsnovelle von Tito und Gisippo (Dec. X. 8). Hier war schon im Original die Begebenheit in das Altertum verlegt und Nardi hat das altertümliche Kolorit dadurch erhöht, dafs er noch die Figuren eines Parasiten und eines Kochs hinzudichtete. Diese Zuthaten wurden von Alessio Lapaccino durch ein Epigramm belohnt, welches besagt, Plautus und Nardi seien ein Beispiel für die Richtigkeit der Lehre von der Seelenwanderung. Zwar bringt es die Begebenheit mit sich, dafs zwischen dem zweiten und dritten Akt die Handlung von Athen nach Rom übertragen werden mufs, doch hat sich Nardi abgesehen davon um möglichste Konzentration bemüht. Im Prolog äufsert er in launiger Weise seine Zweifel darüber, zu welcher Gattung wohl die Komödie gehören möge, sie sei weder Palliata noch Togata,

1) Non grecizza, anzi florentinizza, vgl. Plautus Men. 8. Von den Stücken Araldos und Nardis giebt Palermo 2, 475 ff. 506 ff., 523 ff. Auszüge.

2) Vgl. Gaspary 2, 217, dessen Ausführungen wohl mehr Beifall verdienen, als diejenigen Ciampolinis, der (S. 16 f.) die Aufführung in die Zeit der Anwesenheit Leos X. in Florenz 1515 verlegen möchte.

Digitized by Google

am besten könne man sie wohl als eine zerlumpte (lacerata) bezeichnen. Gelungener ist ein zweiter Versuch Nardis in diesem Stil, die „due felici rivali“, auf Grund der Boccaccioschen Novelle die auch Araldo dramatisiert hatte. Hier ist die Begebenheit noch weit entschiedener im Stil des antiken Lustspiels behandelt, die Scene ist Athen zur Zeit des Zuges des Xerxes, die durchtriebenen Sklaven treten mehr in den Vordergrund der Handlung, die Magd, die den einen Liebhaber begünstigt, ist ein trinklustiges altes Weib wie ihre Kollegin im plautinischen Curculio. Die Handschrift ist nicht vollständig erhalten; sie bricht ab, wie gerade im vierten Akt die beiden Liebhaber mit ihren Begleitern vor dem Hause auftreten, der eine hat einen Miles gloriosus bei sich, und es war hier wohl eine ähnliche komische Kampfscene wie im Eunuchus beabsichtigt. Besondere Erwähnung verdient die Scene, wo die Magd und der Sklave jeder im Interesse des von ihm begünstigten Liebhabers an der Thüre spionieren und einander nicht trauen; hier ist ein Motiv, das schon in Boccaccios Novelle angedeutet war, mit sehr guter dramatischer Wirkung herausgearbeitet. Den Prolog, in der Form der Frottola spricht die allegorische Gestalt der Impromptidune (Zudringlichkeit), ein abenteuerliches Geschöpf mit Flügeln, die dem Autor mit Gewalt das Stück weggenommen hat; durch das Lob, das sie dem jungen Lorenzo von Medici spendet, wird die Abfassungszeit des Stücks innerhalb der Jahre 1213—19 festgestellt.

Ebenso hat auch der florentiner Staatsmann und Geschichtsschreiber Donato Giannotti (1492—1573) in seinen Jugendjahren, also vermutlich um dieselbe Zeit wie Nardi, in seiner Komödie Milesia einen Stoff aus der Schwanklitteratur ins griechische Altertum übertragen. Die zu Grunde liegende Geschichte stammt aus dem Pantschatantra[1]: ein eifersüchtiger Ehemann stellt sich blind, um seine junge Frau ungestört überwachen zu können; er entdeckt dann auch richtig, dafs sie mit einem Jüngling, der sich in seinem Hause als Diener verdungen hat, in den denkbar intimsten Beziehungen steht.

1) s. u. Buch VIII. die Besprechung des 69. Fastnachtspiels des Hans Sachs.

Digitized by Google

Die Handlung ist nach Theben verlegt, die auftretenden Personen tragen Namen wie Critone, Nicerato, Lidia, Sofronia, der Jüngling wird unterstützt von einem verschmitzten Sklaven und einem gefräfsigen Parasiten. Auch ist noch eine Nebenhandlung eingeschoben, der Bruder des verliebten Jünglings hat gleichfalls ein Liebesverhältnis und zwar mit einem Mädchen, dessen gute Herkunft sich in der üblichen Weise in einer Erkennungsscene herausstellt. Durch diese Nebenhandlung wurde es möglich die Geschichte, die sonst gerade für eine Farce gereicht hätte, zur Länge eines regelrechten Lustspiels auszuspinnen. Dafür hat aber Giannotti den entscheidenden Augenblick, wo der vermeintliche Blinde das Liebespaar ertappt, hinter die Scene verlegt; Hans Sachs, der die Begebenheit im Stil der Farce vorführt, hat aus dieser Situation eine sehr wirkungsvolle derbkomische Scene gewonnen. Das Argumento zu Anfang wird — offenbar in Nachahmung der Aulularia — von einem Hausgott (dio familiare) gesprochen.

In einem ähnlichen Stil bewegt sich die Commedia in versi, die sich in einer Niederschrift von Machiavellis Hand erhalten hat und schon wiederholt in Machiavellis Werke aufgenommen wurde. Auch hier sind manche Einzelheiten der römischen Lustspieltechnik nachgebildet und es wird ausdrücklich bemerkt, dafs die Handlung zu Rom in der heidnischen Zeit spielt. Doch ist das altertümliche Kolorit ebenso oberflächlich aufgetragen, wie in den meisten der vorerwähnten Spiele. Die Hauptpersonen sind zwei Römer, Camillo, der Gemahl der Panfila, und Catillo, der Gemahl der Virginia; der Leichtfufs Camillo fängt einen Liebeshandel mit Virginia an, die von ihrem eifersüchtigen Gatten Catillo streng behütet wird; doch kommt der Liebeshandel dadurch ans Licht, dafs die altersschwache Kupplerin Apollonia die Namen verwechselt und einen Liebesbrief Catillos anstatt zur Gattin Camillos zu Catillos eigener Gattin bringt. Die Verwirrung wird auf die einfachste Weise dadurch gelöst, dafs auf den Vorschlag des alten Onkels Cremete beide Männer sich scheiden lassen und dann ihre Frauen wechseln. Schon wiederholt wurde die Ansicht laut, dafs ein solches Stück Machiavellis nicht würdig sei. In der That ist die Handlung in diesem Fall ganz besonders dürftig

Digitized by Google

und mit kindischer Unbeholfenheit durchgeführt. Aber wir sahen ja, dafs auch Nardi und Giannotti in ihren dramatischen Reimereien nicht entfernt dasjenige leisten, was man vielleicht nach ihrer sonstigen Bedeutung von ihnen erwarten könnte. Bereits Gaspary bemerkte mit Recht, dafs zwischen Giannottis späterer Prosakomödie, dem Vecchio amoroso, und seinem Jugendwerk, der Milesia, ein ähnlicher Gegensatz besteht, wie zwischen Machiavellis Mandragola und der Commedia in Versi, die natürlich gleichfalls, wenn sie überhaupt von Machiavelli herrührt, nur ein unvollkommenes Jugendwerk sein kann und alsdann aus einer früheren Zeit stammen müfste, als die Verskomödien Nardis und Giannottis. Auch zeigen einzelne hübsche Witzworte den Verfasser als einen weit begabteren Mann, als man nach dem Aufbau der Handlung vermuten sollte. Solche Worte begegnen uns namentlich in den spöttischen Apartes, mit denen der Parasit Saturio die Reden seines verliebten Patrons und der alten Kupplerin begleitet.

Überhaupt konnte es nicht ausbleiben, dafs diese hochbegabten Florentiner auch in ihren Komödien etwas von ihrem Geist verrieten, und indem sie die Kunstform des römischen Lustspiels durch Motive aus der Novellenlitteratur neu belebten, schlugen sie schon die Bahnen ein, auf denen sich das italienische Lustspiel noch lange bewegte.[1] Wenn sie trotzdem in der Geschichte des italienischen Lustspiels keine bedeutendere Stellung einnehmen, so hat dies vor allem in der gewählten Versform — zumeist Terzinen und Oktaven, seinen Grund. Namentlich bei Giannotti läfst sich deutlich erkennen, wie er durch die Terzinen teils eingeengt, teils zu Weitläufigkeiten verführt wird. Einzelne pointierte Wendungen erhalten freilich durch den Reim einen besonderen Nachdruck. In der Com-

1) Hier sei auch noch kurz auf zwei gereimte Komödien hingewiesen, die in ähnlichem Stil wie die erwähnten Florentiner gehalten sind, obgleich sie aus einer Zeit stammen, da bereits ein neuer Stil eingebürgert war. Der Verfasser, Lelio Manfredi, der als Litterat und Astrolog mit dem Mantuaner Hof in Verbindung stand, widmete diese Komödien König Franz I. von Frankreich. Die eine spielt in Athen, die andere in Tarent; in letzterer ist die Intrigue zum Teil aus dem Eunuchus entlehnt. Über beide Komödien vgl. Flamini, Studj di stor. lett., Livorno 1895, S. 246 f.

Digitized by Google

media in versi herrscht eine grofse Mannigfaltigkeit der Versformen; zum Teil besteht sie aus Oktaven, in denen die ersten sechs Zeilen reimlos und blofs die beiden letzten gereimt sind. Einzelne Scenen z. B. II, 3 bestehen ganz aus reimlosen Endecasillabi; es ist das vermutlich der erste Fall, dafs diese Versart im dramatischen Dialog verwendet wurde.[1]

Alle diese florentiner Komödien würden wir jedoch mit Freuden hingeben, wenn uns dafür ein Entwurf Machiavellis im Stil der Aristophanischen Komödie erhalten wäre, der auf Veranlassung des Marcello Virgilio entstand, und viele von den Bürgern, die im Jahre 1504 lebten, unter erdichteten Namen herunterrifs und mifshandelte. Der Entwurf führte den Titel „le maschere“ und Machiavelli soll darin die Wolken und andere Komödien des Aristophanes nachgeahmt haben. Giuliano de' Ricci, dem wir diese Mitteilungen verdanken[2], hatte Bruchstücke vor Augen, die er jedoch wegen der unleserlichen Schrift nicht kopierte; er macht nur die allgemeine Bemerkung, dafs Machiavelli geistliche und weltliche Würdenträger rücksichtslos angreife und alles auf natürliche und zufällige Ursachen zurückführe. Wenn wir von dem Plutus absehn, der als Moralität eine gesonderte Stellung einnimmt, so haben wir hier den einzigen Fall, dafs ein Dichter des Zeitalters der Renaissance durch die Komödien des Aristophanes zu einer Neuschöpfung begeistert worden wäre: Machiavelli als Aristophanes von Florenz! Es hätte sich wohl verlohnt, dafs Giuliano de' Ricci seine Augen etwas angestrengt hätte, um der Nachwelt dieses Schauspiel zu bereiten.

Vergleichen wir diese Komödien mit dem Typus der italienischen Renaissancekomödie, wie er sich bald darauf ausbildete, so finden wir neben gemeinsamen Zügen doch auch manche augenfällige Unterschiede. An dem antiken Schauplatz

1) Ein Chorgesang in reimlosen Endecasillabi findet sich am Schlufs von Carrettos Sofonisba, Inhaltsangaben in dem gleichen Versmafs vor den Komödien Nardis.

2) Über Giuliano de' Ricci vgl. Villari I, 492. Vermutlich wufste auch Jovius von dieser Komödie Machiavellis; er sagt im Dialogus (bei Tiraboschi 7, 2467): lepidissime lusit ad effigiem comoediae veteris Aristophanem imitatus.

Digitized by Google

der Handlung haben die späteren mit Recht nicht mehr festgehalten, sie liefsen das Lustspiel sich vom Hintergrund der zeitgenössischen Verhältnisse abheben. Ferner sind die Oktaven und Terzinen für die Komödien dieser Übergangszeit charakteristisch, sie sind noch weit weniger für dramatische Wirkungen geeignet, als die kurzen französischen und deutschen Reimzeilen, und auch hier haben die späteren Lustspieldichter mit Recht einen Wandel eintreten lassen, indem sie die Prosa oder die reimlosen Verse bevorzugten. Diese Änderung sowie überhaupt der Ruhm der Begründung des neueren italienischen Lustspiels wird gewöhnlich Ariost zugeschrieben, doch können uns einzelne Versuche von Prosalustspielen aus der Zeit vor Ariostos Erstlingswerk 1508 aufs neue bestätigen, wie sehr das Bestreben nach Begründung eines neuen Stils der Komödie damals in der Luft lag.

Die Entstehungszeit von Galeotto del Carrettos Prosakomödie: „I sei contenti" läfst sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Im Druck erschien sie 1542, also erst elf Jahre nach des Verfassers Tode, doch ist sie vermutlich ebenso wie seine übrigen Dramen in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden. In ihrer grotesken Haltung und in der obscönen Schlufswendung erinnert sie an die lateinischen Komödien der früheren Humanisten, mit denen sie auch die Prosaform gemein hat, die bekanntlich den früheren Humanisten als die charakteristische Form der römischen Komödie galt.[1] Der Diener Gratiuolo liebt seine Herrin Julia, deren Dienerin Brunetta das ihrige dazu beiträgt, dafs seine Liebeswerbungen erhört werden; Julias Gatte Mastallone liebt Cristina, er kommt gleichfalls ans Ziel seiner Wünsche und zwar mit Hilfe des Parasiten Stoppino, der seinerseits in die schlaue Dienerin Brunetta verliebt ist. Nun entdeckt Julia, auf welchen Schleichwegen ihr Gemahl wandelt; sie spielt ihm gegenüber die sittlich Entrüstete und treibt ihn zu dem wunderlichen Entschlufs,

1) Die folgenden Mitteilungen nach dem einzigen bekannten Exemplar in der Bologneser Universitätsbibliothek. Auf Grund dieses Exemplars hat vor kurzem auch Gaidano das Stück besprochen (Giornale 29, 368ff.) und für die Geschichte von der gegenseitigen Duldsamkeit der Eheleute auf ähnliche Begebenheiten aus der italienischen Novellenlitteratur hingewiesen.

Digitized by Google

sich durch eine chirurgische Operation zu allen weiteren Sünden unfähig zu machen. Schon erscheint der Barbier Bertuccio, um die Operation zu vollziehen, da bekommt doch Julia Reue, sie „will lieber einen schlechten Hahn als einen guten Kapaun“ und erklärt sich bereit, dem Verhältnis ihres Mannes mit der Maitresse kein Hindernis in den Weg zu legen, wenn dieser ihr nur gestattet, sich ihres Gratiuolo zu erfreuen. Natürlich werden dann auch der Liebe des Parasiten zur Dienerin keine Hindernisse in den Weg gelegt, und so kann die Komödie mit Recht den Titel „die sechs Zufriedenen“ führen, alle sind wie der Dichter sagt „von demselbem Pech besudelt“. Von solchen treffenden Wendungen ist das Stück von Anfang bis zu Ende durchzogen, vor allem die Scenen, wo die Magd und der Parasit auftreten; es entfaltet sich schon in diesem mutmafslich ersten Versuch eines Prosalustspiels in einer neuern Sprache der muntere und lebendige Dialog, durch den das italienische Lustspiel für die ganze weitere Entwicklung von vorbildlicher Bedeutung wurde. Ebenso wie die späteren, so hat offenbar schon Carretto manches aus dem bereitliegenden Vorrat von prägnanten volkstümlichen Redensarten entlehnt, z. B. non ardisce a mangiare per non cacare; die Wortwitze, z. B. dafs Julia ihren Namen mit Recht führe, weil sie ihrem Geliebten ebenso heifs mache wie der Monat Juli — sind ihm weit weniger gelungen. Der Schauplatz ist ebenso wie in Carrettos Trauerspiel Sofonisba nach mittelalterlicher Art gedacht, die Handlung spielt teils auf der Strafse, teils im Zimmer.

Die erste bestimmt datierbare italienische Prosakomödie ist der Formicone des Publio Filippo aus Mantua, die Dramatisierung einer Begebenheit, die Apulejus im neunten Buche des goldnen Esels (cap. 17—21) erzählt. Ein Mann geht auf Reisen und vertraut seine Frau der Obhut des Dieners, der jedoch ein heimliches Liebesverhältnis der Frau begünstigt. Nun kommt aber der Mann unerwartet zur denkbar ungünstigsten Stunde nach Hause zurück, der Liebhaber mufs so eilig wie möglich fliehen, mit Zurücklassung seiner Sandalen, die der Mann auch richtig vorfindet und daran erkennt, wie schlecht der Diener seines Amtes als Tugendwächter gewaltet hat. Er läfst ihn fesseln und führt ihn weg, um ihn abzustrafen, doch

Digitized by Google

rettet der Liebhaber sich selber, den Diener und die Geliebte durch eine klug ausgesonnene List, indem er auf den Gefesselten losstürzt und ihn mit Schmähungen überhäuft, weil er ihm gestern im Bade die Sandalen gestohlen habe. Und daraufhin giebt sich auch der leichtgläubige Ehemann zufrieden. Publio Filippo dramatisierte also eine Geschichte, die ganz im Charakter der mittelalterlichen Schwänke gehalten ist, dabei aber durch ihre Herkunft aus einem Litteraturwerke des Altertums eine höhere Weihe besafs, er behielt denn auch den antiken Schauplatz bei, hat aber zur Abrundung und Ausfüllung der Handlung manche hergebrachte Figuren und Motive des römischen Lustspiels geschickt benutzt. Polyphila ist bei ihm nicht die Frau, sondern die Konkubine des Kaufmanns Barbaro, ihren Geliebten Philetero hatte sie schon früher, ehe sie von ihrer Mutter an Barbaro verschachert wurde. Sie tritt indes nur in der ersten Scene auf und gebärdet sich sehr kläglich, als Barbaro von ihr Abschied nimmt. Der Diener — dessen griechischer Name Myrmex mit Formicone übersetzt wird — zeigt sich anfangs als strenger Tugendrichter und hat eine groteske Zank- und Schimpfscene mit einer Comare, die seine Herrin zu besuchen kommt, die er aber durchaus vorher untersuchen will, ob sie nicht ein verkappter Compare sei. Erst im zweiten Akt wird er für die Interessen des Liebhabers gewonnen und zwar durch eine neu eingefügte Figur, den Parasiten Lycopino; der unverhofft zurückkehrende Barbaro ist von zwei Sklaven begleitet, die an Geta und Birria in der Elegienkomödie erinnern. Im Prolog stellt der Verfasser sich vor als einen schüchternen jugendlichen Anfänger, aber das lebendig und lustig geschriebene Stück läfst es bedauern, dafs er es bei diesem ersten Versuch bewenden liefs. Jedenfalls hat es an Beifall nicht gefehlt; wenn die Markgräfin Isabella 1503 aus Mantua an ihren Gemahl schreibt, sie habe einer Einladung der Schüler Folge geleistet, die eine Komödie aus dem Apulejus spielten, und dafs diese Komödie würdig sei, mit glänzenderer Ausstattung in einem grofsen Saal dargestellt zu werden, so sind wir berechtigt an Filippos Stück zu denken und zwar um so mehr, da dieses Stück thatsächlich drei Jahre später, 1506 in Mantua mit grofser Pracht aufgeführt wurde. Dann sind noch im weiteren Verlauf

Digitized by Google

des Jahrhunderts eine ganze Reihe von Aufführungen und eine überraschend grofse Zahl von Drucken nachweisbar.[1]

Nun erst haben wir uns zu dem dramatischen Erstlingswerk des Ariost zu wenden[2], zu der Prosafassung der Cassaria, die im Karneval 1508 am Ferrareser Hof aufgeführt wurde. Neben Ariost waren von dem Herzog Alfons und dem Kardinal Hippolyt auch andere Hofdichter zur Verherrlichung des Festes herangezogen worden: Ercole Pio, Antonio dell'Organo, Tebaldeo; der Berichterstatter Prosperi bezeichnet ihre Stücke mit dem nicht immer im strengen Wortsinn gebrauchten Ausdruck „Eklogen“ und rühmt die des Organo wegen ihrer Heiterkeit, die des Tebaldeo wegen des eleganten Versbaus, über alle andern rühmt er jedoch die Komödie des Ariost. Wenn Ariost in der Cassaria sich der Prosaform bediente und den Schauplatz in das Altertum verlegte, so hat er damit nichts Neues geleistet, auch einzelne Motive aus den Komödien des Altertums waren schon von seinen Vorgängern übernommen worden, dagegen hat keiner vor ihm es verstanden, mit solchem Geschick die entlehnten Motive zu einem neuen Bild zusammenzufügen. Zwei Jünglinge lieben zwei Mädchen; diese befinden sich in den Händen eines spitzbübischen Kupplers, der wie im Pseudolus seine eigene Schlechtigkeit cynisch bekennt. Auf den Rat eines verschmitzten Sklaven suchen die Jünglinge den Kuppler zu prellen und der Mädchen dadurch habhaft zu werden, dafs auf ihren Antrieb ein Mann in exotischer Verkleidung sie vom Kuppler erwirbt und diesem

1) Die urkundlichen Nachrichten sind abgedruckt bei d'Ancona II 388, 390. Merkwürdig ist es, dafs Isabella zur ersten Aufführung ihren dreijährigen Sohn Federigo mitnahm, weshalb ihr der Markgraf seine Misbilligung kundgab. Für die Ausstattung der zweiten Aufführung gab der Markgraf auch „Triumfi“ her, offenbar einige von den Bildern Mantegnas und seiner Schüler, die schon 1501 zur Ausschmückung des Schauplatzes verwendet worden waren. — Allein zwischen 1524 und 37 lassen sich sieben Ausgaben des Formicone nachweisen, doch gab es sicher noch mehr, vgl. Stiefel i. d. Zeitschr. f. roman. Philol. 17, 588.

2) Von der verloren gegangenen „Favola di Tisbe in volgare“, die Ariost nach älteren Berichten (vgl. Baruffaldi, Vita di. L. A. 1807 S. 58) als Knabe dichtete und mit seinen Geschwistern aufführte, kann hier abgesehen werden; sie war wohl in ähnlichem Stil gehalten, wie die oben erwähnten mythologischen Dramen.

Digitized by Google

als Entgelt einen Gegenstand hinterläfst, der ihm nicht gehört und der dann vom rechtmäfsigen Besitzer reklamiert wird — also wie im Poenulus und im Persa; der Gegenstand, ein Kasten mit wertvollem Inhalt hat dem Stück nach plautinischem Muster seinen Namen — Cassaria — gegeben. Die Durchführung des verwickelten Intriguenspiels ist nur dadurch möglich, dafs der Vater des einen Jünglings sich auf Reisen befindet, doch kommt er, da alles im besten Gange ist auf einmal unerwartet zurück, — wie z. B. die Väter im Phormio und in der Mostellaria; der verschmitzte Sklave wird genötigt, im Handumdrehen den ganzen Schlachtplan zu ändern, aber so klug er sich anstellt, scheitert er doch; er wird von den Lorarii ergriffen und gefesselt; schliefslich wendet sich dann alles zum guten. Dabei enthält das Stück doch auch manche neu erfundene und geistreich durchgeführte Situationen; vortrefflich ist dargestellt, wie der alte Crisobolo unerwartet bei Nacht mit Fackeln vor seinem Hause erscheint und der Sklave Volpino ihn auf seine ungeduldigen Fragen mit nichtssagenden Antworten hinhält, wie dann aus dem Hause der vermummte Trappola gezogen wird, dessen sich Volpino zu seinem betrügerischen Manöver bedient hatte; in seiner Angst weifs Trappola dem Alten zunächst nichts zu antworten, doch Volpino kommt ihm mit dem genialen Auskunftsmittel zu Hilfe, dafs er dem Alten zuruft, der Mensch da sei stumm. Trappola findet sich sogleich in die neu geschaffene Situation, doch da der Alte ihn binden und vor Gericht führen lassen will, bekommt er Angst und fällt aus der Rolle. Wenn aufser diesen Intriguen Volpinos im fünften Akt auch noch die weit weniger anziehenden und spannenden des andern Sklaven Fulcio vorgeführt werden, so zeigt sich darin ein jugendlicher Mangel im richtigen Mafshalten. Der Alte wird durchaus nicht als ein verächtlicher Dummkopf geschildert; in der Scene, wo er dem Sohne sein leichtfertiges Betragen vorhält, erhebt er sich zu einem höheren Ton. Die Mädchen, um die sich die ganze Intrigue dreht, erscheinen nur einmal im ersten Akt in einer längeren Scene, die den Einflufs der entsprechenden Scene im Poenulus deutlich verrät; sie flehen die Jünglinge an, für ihre Befreiung zu wirken und klagen, dafs sie sonst der Kuppler jedem beliebigen für vier bis sechs Quattrini preisgeben würde.

Digitized by Google

Der Ort der Handlung ist Mytilene und dementsprechend sind auch die sonstigen im Stück erwähnten Örtlichkeiten benannt. Im übrigen ist es interessant zu sehen, wie bei allem Bestreben, die Lokalfarbe rein zu erhalten, sich doch einzelne Anachronismen eingeschlichen haben; mit einer gewissen Absichtlichkeit fällt Ariost aus der Rolle, wenn er den Kuppler in einem Monolog über die jungen Herren klagen läfst, die vornehm thun, aber dann kein Geld haben, um ihm seine Ware zu bezahlen, die alles für die Kleider ausgeben und wie die Schildkröte ihr ganzes Hab und Gut mit sich herumtragen; in der zweiten Bearbeitung ist die Anspielung auf Ferrareser Verhältnisse noch deutlicher hervorgekehrt.

Die Prosaform hat Ariost offenbar gewählt, weil sie den Eindruck der römischen Komödiensprache immerhin besser wiedergiebt, als dies die Reimverse vermögen, aus demselben Grund hat er vermutlich um diese Zeit die Andria und den Eunuchus für das Ferrareser Theater in Prosa übersetzt.[1] Im Prolog bewegt er sich in Terzinen, in denen er ähnlich wie Terenz im Andriaprolog den Ton des bescheidnen Anfängers anschlägt[2]; er weist auf die Schwierigkeit hin, in der barbarischen Vulgärsprache etwas dem römischen Lustspiel Ähnliches hervorzubringen, doch betont er auch, dafs bei ihm lustige Sachen vorkommen, die sich noch bei keinem Griechen oder Lateiner finden. Und er konnte auch mit dem Erfolg zufrieden sein. Der Mantuaner Hofbeamte Prosperi meint, es seien so viele schlaue Intriguen und überraschende Zwischen-

1) Aus den Worten des Chronisten Paolo da Legnago (d'Ancona 2, 395) ergiebt sich blofs, dafs Komödien des Terenz, von Ariost übersetzt, 1509 in Ferrara aufgeführt wurden; dafs Ariost die Andria und den Eunuchus in Prosa übertrug, berichtet Giraldi Cinthio (Didone S. 133); wenn Giraldi aufserdem berichtet, Ariost habe diese Form gewählt, weil für die Ausarbeitung in Versen die Zeit nicht reichte, so sagt er das vielleicht blofs als grundsätzlicher Gegner der Prosa in der Komödie. Zweifelhaft mufs es scheinen, ob Ariosts (geb. 1474) Übersetzungen der beiden Komödien mit den bereits 1491 und 1499 aufgeführten Übersetzungen identisch sind, ferner ob Ariost auch den Phormio bearbeitete, der 1509 nach Prosperis Bericht in Ferrara mit neuem Anfang und neuem Schlufs aufgeführt wurde.

2) Vgl. Campanini S. 55.

Digitized by Google

fälle und schöne Sittenlehren im Stück, dafs in denen des Terenz nicht halb so viele vorkämen; ganz im Gegensatz zu andern Hofberichterstattern geht er auch auf den Inhalt ein und erwähnt von den Zwischenspielen nur eine Moresca von betrunkenen Köchen, die mit Stöcken auf Kochtöpfen den Takt zum Tanze schlugen.

Im folgenden Jahre 1509 trat Ariost wieder mit einer neuen Prosakomödie hervor: I Suppositi (Die Untergeschobenen). Hier hat er zum erstenmal den Ton des Lustspiels getroffen, der alsdann von den meisten späteren Dichtern festgehalten wurde; es ist ein Intriguenstück nach antiker Art, das sich jedoch vom Hintergrund der gleichzeitigen italienischen Verhältnisse abhebt. Ein Jüngling, der des Studiums wegen nach Ferrara kommt, verliebt sich unmittelbar nach seiner Ankunft auf den ersten Blick in die Tochter des dortigen Bürgers Damonio, und um sich ihr nähern zu können, verdingt er sich als Diener im Hause ihres Vaters, während sein eigener Diener sich für den Herrn ausgiebt und den Studien obliegt. Mit Hilfe der Amme gerät nun bald der vermeintliche Diener mit dem Mädchen in ein heimliches Liebesverhältnis, doch droht ihrem Glück dadurch ein Ende, dafs der reiche alte Doktor juris Cleandro sich um das Mädchen bewirbt und der habgierige alte Damonio seiner Bewerbung geneigt ist. Um die Schliefsung der Ehe hintanzuhalten, soll nun der als Student auftretende wirkliche Diener sich um das Mädchen bewerben und dem alten Damonio noch vorteilhaftere Bedingungen machen, als dies der Doktor Cleandro schon gethan hatte. Und um dieser Bewerbung noch mehr Nachdruck zu verleihen, läfst ein Fremdling sich bereit finden, sich für den Vater des Bewerbers auszugeben. Doch wird auch in diesem Stück die Intrigue, während sie gerade im besten Gang ist, durch plötzlich eingetretene Zwischenfälle über den Haufen geworfen; der alte Damonio entdeckt das heimliche Liebesverhältnis seiner Tochter, aufserdem kommt unerwartet der wirkliche Vater des Liebhabers und ist höchlich empört, einen andern Menschen vorzufinden, der sich für ihn ausgiebt. Natürlich wird schliefslich alles ins Gleiche gebracht, die Liebenden werden ehelich verbunden, der alte Doktor entdeckt in dem Diener des Jünglings

Digitized by Google

seinen verloren geglaubten Sohn, der ihm bei der Eroberung von Otranto durch die Türken geraubt worden war, und kann infolge dieses unerwarteten häuslichen Glücks um so eher auf seine Heiratspläne verzichten.

Im Prolog rechtfertigt sich Ariost, weil er das Motiv von dem Liebhaber, der sich als Sklave ins Haus schleicht, aus dem Eunuchus des Terenz und das Motiv von dem Rollentausch zwischen Herr und Diener aus den Captivi des Plautus entlehnt habe[1]; wie so manche spätere Lustspieldichter dies in ihren Prologen thaten, so nimmt auch er für sich das Recht in Anspruch, die römischen Komiker ebenso nachzuahmen wie diese die Griechen nachgeahmt hatten. Aber mit Recht nennt er seine Entlehnungen so bescheiden, daſs Plautus und Terenz sie ihm gewiſs nicht verübeln würden. Manche von den Eigentümlichkeiten, die er aus Plautus und Terenz entlehnt und zum Teil schon in seinem Erstlingswerk verwertet hatte, kehren von da an sehr häufig im italienischen Lustspiel wieder, so die betrügerische Verkleidung und die unerwartete Heimkehr und vor allem die Wiedererkennung des verloren geglaubten Kindes. Auch die Manier, das Mädchen nur als Objekt der Intrigue zu behandeln und im Hintergrund zu lassen, haben die italienischen Lustspieldichter beibehalten. Vor allem aber zeigt sich in den Suppositi ein Miſsstand, der in den späteren italienischen Intriguenkomödien immer wiederkehrt, daſs nämlich im Grund genommen gar keine schwierige Situation vorhanden ist, zu deren Lösung eine so verwickelte Intrigue nötig wäre; wenn der Jüngling gleich von vornherein sich offen um das Mädchen beworben hätte, dann hätte er es auch gewiſs als Sohn eines reichen Vaters gleich von vornherein bekommen.

Wenn in der Cassaria die Jünglinge sich durch die Beihilfe des listigen Sklaven in den Besitz ihrer Mädchen setzen, ohne daſs weiter von einer Heirat die Rede ist, so ist das derselbe Hergang wie in mehreren Lustspielen des Plautus; in den Suppositi hat Ariost nach einer Gepflogenheit, die in

1) Daſs auch auſserdem noch einzelne komische Einfälle in den Suppositi aus den Alten entlehnt sind, hat Marpillero im Giornale 31, 291 ff. nachgewiesen.

Digitized by Google

den Lustspielen des Terenz und auch in einigen des Plautus herrscht, mit einer Heirat geschlossen, und das ist dann für das moderne Lustspiel die Regel geblieben. Doch verliert dieser Schlufs bei den Suppositi und bei sehr vielen späteren italienischen Lustspielen etwas von seinem moralischen Charakter dadurch, dafs schon eine vollzogene Thatsache vorliegt, die den Eltern keinen andern Ausweg übrig läfst. Wenn in Ariosts Lustspiel der zu überwindende Widerstand von einem verliebten Alten ausgeht, so kann auch dafür an manche Vorbilder bei den römischen Komikern erinnert werden, doch ist gerade diese Figur bei Ariost ganz vortrefflich herausgearbeitet und am reichlichsten mit Lokalkolorit ausgestattet, und die komischen Alten bleiben noch für lange Zeit die gelungensten Figuren des italienischen Lustspiels. Doch ist es auch ein häufig wiederkehrender Vorgang, dafs der Alte, wenn er in die rührenden Schlufserkennungsscenen verwickelt wird, etwas aus seiner Rolle heraustritt und sich dem Pathetischen nähert. Die Figur des lächerlichen Dottore war übrigens schon in der italienischen Novelle vorgebildet und auch einen andern Zug seiner Komödie, dafs nämlich der Liebhaber sich als Diener im Hause seiner Geliebten aufhält, hätte Ariost dort finden können.[1] Die Bereicherung der antiken Komödienmotive durch heimische Novellenmotive bleibt von nun an ein charakteristischer Grundzug des italienischen Lustspiels.

Ariost schrieb diese beiden Lustspiele im 34. und 35. Lebensjahre, als Nebenarbeiten in des Epoche der reichsten Entfaltung seines Geistes, während des Wunderbau des Orlando Furioso entstand. Doch mufste in den dramatischen Dichtungen etwas wegfallen, was den Hauptreiz der sonstigen Werke Ariosts ausmacht: wir sehen hier zwischen der mannigfaltig verschlungenen Handlung nicht den Dichter selber mit seiner Heiterkeit und ironischen Lebensweisheit hervorblicken. Nur an einigen Stellen der Prologe[2], die er selber vorzutragen pflegte, glauben wir ihn heute noch unmittelbar zu hören; die an-

1) Boccaccio, Dec. V, 7 u. VII, 7; vgl. Marpillero a. a. O.

2) Über Ariosts Prologe vgl. die Monographie von Campanini (Bologna, 1891); S. 68 ein geistvoller Versuch, den in Prosa überlieferten Prolog der Suppositi in der ursprünglichen Versform herzustellen.

Digitized by Google

mutigen Terzinen des Cassariaprologs gemahnen uns an den Ton seiner Satiren.

Der Prosadialog in den Komödien Carrettos, Filippos und Ariostos verdient um so mehr Beachtung, da bei allen drei Dichtern das Florentinische nicht eigentlich ihre Muttersprache war. Machiavelli hat nicht lange nach der ersten Aufführung der Suppositi in seinem Discorso intorno alla lingua (1514) darauf hingewiesen, wie schwierig es für einen Nicht-Toscaner sein müsse, den komischen Dialog richtig zu handhaben, denn wenn er anstatt der charakteristisch toscanischen komischen Worte und Redewendungen solche aus seiner eigenen Heimat anwenden wolle, so müsse das innerhalb der toscanischen Rede wirken, wie Flicken auf einem Kleide, wenn er aber auf solche Redensarten ganz verzichte, so gehe ein Hauptreiz der Komödie verloren. Zum Beweise führt er die Suppositi an „von einem aus dem Geschlecht der Ariosti in Ferrara“, eine anmutige Komödie in zierlichem und wohl geordnetem Stil mit wohlverschlungenem und noch besser gelöstem Knoten, aber ohne diese witzigen Zuthaten, denn die Ferrareser Redensarten hätten ihm nicht gefallen und die Florentiner seien ihm unbekannt gewesen. In der That hat auch Ariost die frische Natürlichkeit des florentiner Lustspieldialogs niemals erreicht; seine Stärke beruht mehr in den geistreich pointierten Einzelheiten; in den Suppositi, wo die Handlung in Ferrara spielt, konnte er natürlich um so leichter gelegentliche satirische Anspielungen, z. B. gegen die Zollplackerei u. a. einflechten.

Von Ariost wenden wir uns zu Bernardo Bibbiena. Als vertrauter Ratgeber des Papstes und Vorkämpfer für dessen Interessen in dem grofsen politischen Intriguenspiel der Zeit, als kunstliebender Prälat und Auftraggeber Raphaels, als Teilnehmer an den Gesprächen in Castigliones Cortegiano, endlich als Mitbegründer eines neuen Stils in der Komödie ist er eine der charakteristischsten Erscheinungen des Zeitalters Leos X. Die erste Aufführung seiner Calandria fand im Karneval 1513 in Urbino statt, also auf dem Schauplatz der Gespräche des Cortegiano, in denen er seine Ansichten über Witz und Scherz entwickelt. Nach dem heiteren und liebenswürdigen Prolog gewinnen wir durchaus den Eindruck, dafs italienische Komödien

Digitized by Google

nach antikem Muster für die Zuschauer noch den Reiz der Neuheit hatten. Der Verfasser rechtfertigt den Gebrauch der Prosa als der natürlichen Ausdrucksweise des familiären Gesprächs, preist mit warmen Worten die geliebte Muttersprache, die er anstatt der lateinischen gewählt habe und verteidigt sich launig gegen den Vorwurf, als habe er Plautus bestohlen, denn dieser werde ja nichts vom Diebstahl merken, da sein ganzer früherer Reichtum ihm doch verbleibe.[1]

In der That hat Bibbiena manches aus Plautus entlehnt. Die Handlung des Stücks dreht sich darum, daſs ein Bruder und eine Schwester, die sich täuschend ähnlich sehn, durch Kriegsereignisse von einander getrennt werden. Beide kommen dann nach Rom, ohne von einander zu wissen, das Mädchen

---

1) Ich kann mich nicht zu der Annahme entschlieſsen, daſs dieser in den Ausgaben befindliche Prolog nicht von Bibbiena, sondern von Castiglione herrühre, der allerdings schreibt (Del Lungo S. 366), daſs der Prolog Bibbienas „venne molto tardi, nè chi l'avea a recitare si confidava impararlo, ne fu recitato un mio, il quale piaceva assai a costoro.“ Der Prolog, den Del Lungo S. 374—78 nach der Handschrift mitteilt, kann unmöglich der von Bibbiena für die erste Aufführung in Urbino bestimmte, aber zu spät angekommene sein; er ist offenbar aus Anlaſs einer Lustspielaufführung in Florenz gedichtet, denn es wird ausdrücklich von Florenz als „questa città“, wo die Zuschauer vereinigt sind, gesprochen; ebensowenig paſst es zur Aufführung in Urbino, daſs ein Ser Giuliano genannt wird, in dessen Hause die Aufführung stattfand. Auch geht aus Del Lungos Mitteilungen gar nicht hervor, woher er weiſs, daſs die Handschrift von Bibbiena herrührt, ferner findet sich im Prolog kein Hinweis auf die Calandria. Es ist ein komischer Monolog, der auch zu jedem andern Stück passen würde, der Vortragende erzählt wie er mit Hilfe eines unsichtbar machenden Rings eine ganze Reihe von Damen bei der Toilette belauschte. Dann macht er den Zuschauerinnen das oft vorkommende Kompliment, es schade nichts, wenn die Komödie schlecht sei, die Herren würden ja jedenfalls den schönen Anblick der Damen haben. Dagegen stimmt der handschriftliche Prolog, wie bereits Del Lungo bemerkt hat, mit dem gedruckten darin überein, daſs die Zuschauer in beiden mit einer ähnlichen Wendung zum aufmerksamen Zuhören aufgefordert werden, in der Handschrift: „spalancate bene il buco dell' orecchio vostro“ in den Drucken: „aprendo ben ciascuno il buco dell' orecchio“, was jedoch selbstverständlich für die Autorschaft Bibbienas nichts beweist. — Durch die Bemerkungen des Prologs über die Prosa ist wohl die von Jovius in den Elogia vertretene irrtümliche Meinung entstanden, als sei Bibbiena der erste Verfasser einer Prosakomödie.

Digitized by Google

trägt seiner Sicherheit wegen Mannskleider, der Jüngling Weiberkleider, um sich seiner Geliebten Fulvia, der Gattin des dummen Calandro nähern zu können; es ergeben sich die tollsten Verwechslungen, bis sich alles in Wohlgefallen auflöst und sich auch für jedes der beiden Zwillingsgeschwister eine passende Heirat findet. Man hat schon öfter daran erinnert, dafs hier das Grundmotiv der in jener Zeit beliebtesten plautinischen Komödie, der Menächmen, die Ähnlichkeit zweier Geschwister verwertet ist. Auch anderes erinnert an Plautus, z. B. wenn im ersten Akt ganz wie in den Bacchides der Jüngling wegen seiner Liebesabenteuer von seinem Erzieher ausgescholten wird. Aber neben solchen Entlehnungen aus der römischen Komödie tritt der Zusammenhang mit der überlieferten Novellen- und Schwanklitteratur bei Bibbiena weit entschiedener hervor als bei Ariost. Die Frau, die ihren Mann hintergeht, ist eine charakteristische Gestalt dieser Litteratur. So finden wir z. B. bei Bibbiena die schon früher dramatisch verwertete Situation, dafs die Frau, die ihren Liebesabenteuern nachgeht, mit dem Mann zusammentrifft, der gleichfalls auf Abwegen wandelt und dafs sie sich nun so stellt, als habe sie nur die Absicht, den Missethäter zu ertappen (s. o. 1, 416). Und als sie endlich mit dem Jüngling erwischt und ihre Verwandten als Zeugen herbeigeholt werden, gelingt es unterdessen die Schwester an die Stelle des Jünglings zu schieben, so dafs die Zusammenkunft ein ganz harmloses Ansehen bekommt; einer ähnlichen List bedient sich ja auch die Ehebrecherin in Boccaccios Decamerone VII, 8. Die gewagten Situationen, die dadurch entstehen, dafs ein Jüngling mit seiner Zwillingsschwester verwechselt wird, scheinen gleichfalls auf einem traditionellen Motiv zu beruhen, das um dieselbe Zeit Ariost im Orlando furioso (C. 25) in der Episode von Ricciardetto und Fiordispina verwertete. Dagegen ist es, soviel ich weifs, ein origineller Einfall Bibbienas, dafs der Jüngling, der als Mädchen verkleidet zur Frau schleicht, vom Ehemann bemerkt wird und dafs dieser sich in ihn verliebt, ein Einfall, den sich später Louvet in seinem Faublas aneignete. Anklänge an Boccaccio finden sich übrigens nicht nur in den komischen Scenen, sondern namentlich auch in den Monologen, in denen die Sehnsucht,

Digitized by Google

die Leidenschaft und der Schmerz der Liebe sich in künstlich verschlungenen und kadenzierten Perioden auspricht.[1]

Mit besonderem Behagen schilderte Bibbiena die Gestalt des betrogenen Ehemanns, des Einfaltspinsels Calandro, bei dessen Vorführung er die ganze Fülle des übermütigen und schadenfrohen Florentiner Witzes entfaltet. Hier versteht er trotz einem modernen Pariser Possendichter die tollsten komischen Situationen sich so überstürzen zu lassen, dafs der in Lachen aufgelöste Zuschauer gar nicht zu Atem kommt und gar keine Zeit hat, über die Wahrscheinlichkeit des Zusammenhangs oder über die sittliche Berechtigung des Vorgeführten nachzudenken, und letzterer Gesichtspunkt kommt um so weniger in Betracht, da ja der betrogene Calandro selber ein alter Sünder ist, der es nicht besser verdient. Den Höhepunkt bildet die Reihe von Scenen, wo Fessenio, der schlaue Diener des jungen Lidio, sich dem Calandro, um ihn mit guter Art beiseite zu schaffen, als Vermittler bei seinen Liebesabenteuern anbietet, wie er ihm einredet, er könne ihn mit einem Zauberwort für einige Zeit tot machen, in einem Kasten zu seiner Geliebten bringen und dann wieder zum Leben erwecken, wie er ihn dann wirklich in einen Kasten steckt, wie die Zollbeamten den Kasten untersuchen und wie Calandro als Leichnam aus der Rolle fällt.[2] Die höheren litterarischen Prätentionen treten bei Bibbiena gänzlich zurück, er hat die anspruchslose frische Lachlust eines mittelalterlichen Farcendichters, aber indem er die Handlung nach antikem Muster zu einem fünfaktigen Lustspiel ausdehnte und mannigfaltiger verwickelte, indem er für die rastlos vorwärts eilenden possenhaften Begebenheiten die zwanglose Prosaform wählte, wurde er der eigentliche Schöpfer des schwankartigen Lustspiels, das alle Wandlungen des Geschmacks überdauernd noch heute seine Lebenskraft bewährt.

So erzielte denn auch die Calandria sogleich bei der ersten prunkvoll ausgestatteten Aufführung einen glänzenden Erfolg, der sich bei den Wiederholungen in andern italienischen Städten

1) Am eingehendsten wurde der Zusammenhang der Calandria mit dem Decamerone von Wendriner i. d. Festschrift für A. Tobler (Halle 1895) S. 168 ff. dargestellt.

2) Etwas Ähnliches in Poggios Facetie „Mortuus loquens“.

Digitized by Google

bewährte. Bibbiena war noch im Jahr der ersten Aufführung (September 1513) Kardinal geworden, aber wie er bei dieser Gelegenheit an Castiglione schreibt, noch ganz der alte fröhliche Kumpan geblieben,[1] und so veranstaltete er im Oktober 1514 eine zweite glänzende Aufführung in Rom in Gegenwart des Papstes und der Markgräfin Isabella von Mantua.[2] Und nach einer Reihe von weiteren Festaufführungen wurde durch die Calandria der Ruhm des italienischen Theaters auch nach dem Ausland verbreitet, als die florentinische Kolonie in Lyon sie 1548 bei Gelegenheit des feierlichen Einzugs Heinrichs II. und Katharinas von Medici, gleichfalls mit glänzender Ausstattung und rauschendem Beifall darstellen liefs.

Neben Ariost und Bibbiena wird Machiavelli als Dritter unter den Begründern des neuen italienischen Lustspiels genannt. Seine Mandragola, verfafst zwischen 1514 und 1519, ist an genialer Kraft den Komödien Ariosts und Bibbienas weit überlegen, und als Spiegelbild der Zeit, sowie als charakteristische Äufserung des Machiavellischen Geistes im höchsten Grade merkwürdig, steht jedoch eben wegen dieser Vorzüge in der Geschichte der Gattung vereinzelt da und hat auf die weitere Entwicklung keinen nennenswerten Einflufs ausgeübt. Vor allem tritt bei Machiavelli das Vorbild des antiken Lustspiels gänzlich zurück; es zeigt sich eigentlich nur in der Einteilung in fünf Akte mit vorangehendem Prolog und Schlufskompliment an die Zuschauer, sowie in der Art, wie er die Personen auf dem herkömmlichen Schauplatz, der Strafse vor den Häusern auf- und abtreten läfst. Aufserdem nur noch in ein paar Einzelheiten, z. B. darin, dafs die Schwiegermutter des Hauptthelden eine Namensschwester der Terenzischen Schwiegermutter Sostrata ist, und dafs der Intrigant des Stücks als Parasit bezeichnet wird; wiewohl seine Gefräfsigkeit im Stück selber keine Rolle spielt, führt er doch wie so viele Parasiten der römischen Komödie einen auf diese Eigenschaft bezüglichen Namen: Ligurio. Und vielleicht ist es auch eine Nachwirkung der antiken Technik

1) Io sono quel medesimo bel Bernardo che vi sapete. Castiglione Lettere I, Padova 1769, S. 175 citiert bei Del Lungo, Florentia S. 366.

2) Zur Chronologie der Aufführungen vgl. Luzio-Renier, Mantova e Urbino S. 213.

Digitized by Google

des Dramas, wenn Machiavelli den Charakter des Fra Timoteo beim ersten Auftreten mit Hilfe einer Art persona protatica entwickelt. Dagegen zeigt bei ihm die Führung der Handlung noch weniger Verwandtschaft mit der antiken Manier als selbst bei Bibbiena, der uns doch eine mannigfach verwickelte Begebenheit mit mannigfach widerstreitenden Interessen, mit Wiedererkennungen und Heirat am Schlufs darstellt. Machiavellis Lustspiel aber besteht ebenso wie die mittelalterlichen Schwänke blofs aus einer dramatisierten Anekdote; er fafst sich dementsprechend auch viel kürzer und führt weit weniger Personen vor als sein Vorgänger. Callimaco will die schöne und keusche Lucrezia, die Gemahlin des einfältigen Nicia besitzen; da Nicias sechsjährige Ehe kinderlos geblieben ist, nähert sich ihm Callimaco unter der Maske eines Arztes und verschreibt der Lucrezia einen Trank aus der Wurzel Mandragola, doch soll dieses Heilmittel neben der fruchtbringenden Kraft auch noch die Wirkung haben, dafs es den ersten Mann tötet, der die Frau, die es eingenommen hat, umarmt. So entschliefst sich also Nicia, einen Mann mit Gewalt auf der Strafse aufzugreifen und mit Lucrezia einzusperren. Callimaco versteht es einzurichten, dafs kein anderer als er selber dieser Mann ist und, einmal mit Lucrezia eingeschlossen, weifs er die bis dahin keusche Frau dazu zu bringen, dafs sie ihn als ihren heimlichen Liebhaber annimmt.

Wenn auch aus alter Zeit manche abenteuerliche Vorstellungen von Heilkräutern nachweisbar sind, die eine ähnliche Kraft besitzen sollen, wie Machiavellis Mandragolawurzel, so ist doch ein Schwank, der seinem Lustspiel zu Grunde liegen könnte, bis jetzt in der Erzählungslitteratur nicht nachgewiesen, und es wäre wohl denkbar, dafs wir es hier mit einer Erfindung Machiavellis zu thun hätten. Aber jedenfalls ist die Handlung ganz im Sinne und Geist mittelalterlicher Ehebruchsgeschichten ersonnen, an Boccaccio erinnert es, wie Callimaco sich auf das blofse Gerücht von Lucrezias Schönheit in sie verliebt und wie er die unschuldige Frau zur Geliebten gewinnt, nachdem er sie einmal durch eine schlau ausgesonnene List überwältigt hat.[1]

1) vgl. Dec. VII, 7; III, 6. Auf erstere Übereinstimmung hat bereits Gaspary hingewiesen.

Digitized by Google

Die volle Originalität Machiavellis zeigt sich in der Art, wie er die Charaktere herausarbeitet und sie sich vor uns entwickeln läfst. So erscheint Callimaco der Liebhaber, also eine Gestalt, die sonst im Lustspiel am leichtesten einen konventionellen Charakter annimmt, hier mit eigenartigen Zügen ausgestattet. Er ist ein Mann von dreifsig Jahren, von glühender Sinnlichkeit, ganz und ausschliefslich von dem einen Triebe beherrscht, Lucrezia zu besitzen. Die Vorstellungen von gut und böse sind diesem Trieb gegenüber nicht vorhanden. Er gesteht gleich im ersten Akt, dafs er, um nicht zu Grunde zu gehen, den Geist mit Plänen und Hoffnungen nähren mufs, auch wenn er keine Möglichkeit zur Verwirklichung sieht. Bei dem gefährlichen Abenteuer tröstet er sich damit, dafs er im Falle seines Todes sich in der Hölle in guter Gesellschaft befinden werde, in der entzückenden Aussicht auf das Gelingen seines Plans will er Gott bitten, er möge dem Kuppler Timoteo gnädig sein, am Ziel seiner Wünsche angelangt, ruft er aus: Ich bin seliger als die Seligen und heiliger als die Heiligen.

Bei der köstlichen Figur des alten Dummkopfs Nicia ist weit eher etwas von litterarischer Tradition bemerkbar. Es scheint, dafs Machiavelli die Figur des Calandro kannte und auch dem Schöpfer des Calandro ein scherzhaftes Kompliment im Namen des Messer Nicia bestellen liefs. Auch Cleandro, der alte Freiersmann in Ariosts Suppositi, trägt ähnliche Züge zur Schau, wenn er auch an die monumentale Dummheit Calandros und Nicias nicht heranreicht; er ist wie Nicia ein auf seine Fakultätswissenschaft stolzer Doctor juris. Der polemische Standpunkt der Humanisten gegenüber dieser Menschenklasse tritt auch bei Machiavelli hervor, namentlich in der Scene, wo Callimaco unter der Maske eines Arztes an Nicia herantritt, ihm mit seinen lateinischen Brocken imponiert und ihm echt scholastisch die causae der Sterilität seiner Frau auseinandersetzt. So ist er in seiner kolossalen Stupidität den schlauen Intriganten gegenüber vollständig wehrlos und ahnungslos, läfst sich von ihnen den unglaublichsten Unsinn einreden, stellt sich auf ihr Verlangen taub, erscheint in grotesker Verkleidung, um Callimaco zu überfallen und zu seiner Frau zu schleppen, denn gutmütig ist er durchaus nicht und seine Gewissensbisse wegen

Digitized by Google

des voraussichtlichen Todes seines Opfers vergehen sehr rasch. Dabei tritt er durch das stark aufgetragene Lokalkolorit nur noch plastischer hervor, wenn er auch nicht für einen von denen gelten will, die nie die Kuppel des Doms aus dem Auge verloren haben; gleich bei seinem ersten Auftreten erzählt er dem staunenden Parasiten, er habe schon bei Livorno das Meer gesehen, das mindestens siebenmal so breit sei wie der Arno.

Die plastischste Figur ist aber der Mönch Fra Timoteo, der in die Intrigue hereingezogen wird, um durch seinen geistlichen Zuspruch die Bedenken der keuschen Lucrezia gegen das Mandragola-Abenteuer zu beseitigen. Wir sahen schon, dafs er mit dem Beichtvater in Ugolinos Philogenia eine gewisse Verwandtschaft zeigt, wenn auch Machiavelli die in Italien wenig verbreitete Komödie Ugolinos schwerlich kannte.[1] Er ist der unsterbliche Typus eines Geistlichen, wie ihn eine korrumpierte Gesellschaft braucht, die sich mit der Religion rein mechanisch abfindet. Gleich in seiner ersten Scene, wo er mit einem seiner Beichtkinder auftritt, wird uns aufs anschaulichste vorgeführt, wie er durch die Routine gegen den Inhalt der Religion gänzlich unempfindlich geworden ist, doch ist seine priesterliche Erziehung gerade noch ausreichend, um den fadenscheinigen Argumenten und Distinktionen, mit denen er der ratlosen Lucrezia zusetzt, einen gewissen theologischen Aufputz zu verleihen. Er ist durchaus nicht als intriganter Bösewicht geschildert; durch alle die Schlechtigkeiten, zu denen er sich gebrauchen läfst, wird seine selbstgefällige Behaglichkeit nicht im mindesten gestört und mit der gröfsten Gemütsruhe streicht er das Sündengeld für seine beichtväterlichen Ratschläge ein. Eine wertvolle Bundesgenossin bei seinen Überredungskünsten ist Lucrezias Mutter Sostrata, eine meisterhaft gezeichnete Nebenfigur, durchaus kein böses Weib, aber durch die Leitung der Seelenhirten vom Schlage Fra Timoteos geistig und mora-

1) In dem handschriftlich erhaltenen Prolog zu Lascas Frate (abgedr. bei Bartoli, Manoscritti ital. della bibl. nat. 3, 219 ff.) wird erwähnt, dafs der Mönch bei einer Florentiner Aufführung als „Fra Tymotheo de Servi“, d. h. als Servitenmönch erschien; unter der Kirche, die sich im Hintergrund erhebt, hätten wir uns demnach die Annunziata zu denken.

Digitized by Google

lisch abgestumpft; sie denkt, was Fra Timoteo gutheifst, darüber braucht man sich keine Gewissensbisse zu machen und so hilft sie, die widerstrebende Lucrezia in den moralischen Sumpf hinabzuziehen.

Die Rolle des Parasiten Ligurio endlich ist zwar mit witzigen Einfällen glänzend ausgestattet, doch merkt man ihm an, dafs er aus der litterarischen Tradition stammt und nicht nach dem Leben gezeichnet ist.

Man hat schon der Mandragola eine tiefere Absicht untergelegt und sie als ein Gegenstück zum Principe bezeichnet, der uns lehre, welche einschneidenden Mittel man gegenüber der im Lustspiel geschilderten Gesellschaft anwenden müsse.[1] Andere wieder haben jede solche tiefer liegende Absicht geleugnet[2]. Das ist wohl gewifs, dafs Machiavelli zunächst nichts anderes bezweckte, als zu seiner Zerstreuung eine heitere Posse zu schreiben. Aber auch in diesem anspruchslosen Nebenwerk verrät sich unwillkürlich die Seelenstimmung jener an bitteren Enttäuschungen so reichen Jahre und zugleich die Geistesrichtung, die sich während der Entstehungszeit des Principe und der Discorsi durch energisch konzentrierte Gedankenarbeit bei ihm entwickelte. Ähnlich werden wir auch in Giordano Brunos Candelajo erkennen, dafs der Geist des Dichters doch in einer andern Welt, als in der des Lustspiels seine Wurzeln gefafst hatte. An Machiavellis Ansichten über den verderblichen Einflufs der römischen Kirche müssen wir das ganze Stück hindurch denken, selbst Nicia fällt einmal aus der Rolle und bemerkt in ernstem Ton über die Mönche, es sei traurig, wie diejenigen beschaffen seien, die doch den anderen ein gutes Beispiel geben sollten. Diese Ansichten sind im letzten Satz der Komödie mit schneidendem Hohn zusammengefafst, wenn Fra Timoteo, nachdem alles wohl vollbracht ist, die übrigen auffordert, mit ihm in die Kirche zu gehen und ein Gebet zu verrichten. Aber der Verfasser ist wie so manche

1) Eine vernichtende Selbstkritik dieser Gesellschaft ist in einem Satz des Parasiten enthalten. Als Callimaco ihn fragt „Chi disporrà il confessore?“ erwiedert er: ‚Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro'.

2) z. B. Borgognone; vgl. Giornale 1, 115.

andere Humanisten darin unkonsequent, dafs er nur der Geistlichkeit gegenüber den Sittenrichter hervorkehrt. Callimaco hat offenbar die volle Sympathie Machiavellis, der damals als Ehemann von 45 Jahren noch die mannigfachsten Liebesabenteuer durchmachte, sich darüber in seinen Briefen mit Behagen verbreitete und auch seine Freunde ermunterte, ein gleiches zu thun. Am deutlichsten tritt die Stellung des Dichters zu seinem Werk in den Kanzonenstrophen des Prologs hervor, der zuerst in der üblichen Weise den Schauplatz erklärt, hierauf den Damen ein frivoles Kompliment macht und ihnen wünscht, sie möchten ebenso schön betrogen werden wie Lucrezia; dann aber kommt der Dichter auf sich selbst zu sprechen: Wenn ihr eine solche Arbeit nicht eines ernsten Mannes würdig findet, so entschuldigt mich, ich wollte nur damit mein trauriges Dasein versüfsen, denn jede Möglichkeit ist mir abgeschnitten, auf andere Art zu zeigen, was ich vermag. Alle diese Züge, bei denen der Verfasser des Principe hinter seiner Komödie unwillkürlich hervorblickt, lassen bei uns die rechte Lustspielheiterkeit nicht aufkommen.

Anders war es bei den Zeitgenossen des Dichters. Diese haben sich bei den Aufführungen köstlich amüsiert. Die erste fand, wie es scheint, zu Florenz 1520 statt und in demselben Jahr liefs Papst Leo sich die Mandragola in Rom vorführen. Es könnte sehr wohl das Stück sein, das nach dem Bericht des Paris de Grassis am Tage der Heiligen Kosmas und Damian (27. Sept.) vor dem Papst gespielt wurde und das mehr geeignet war, Lachen zu erregen und die Verdauung zu erleichtern, als die guten Sitten zu fördern. Von sonstigen Aufführungen verdient die in Venedig 1523 Erwähnung, die den glänzendsten Beifall fand und weit gröfsere Wirkung that als das zur selben Zeit aufgeführte Lieblingsstück der Renaissance, die Menächmen, die der Mandragola gegenüber den Eindruck eines toten Werkes machten. Nerli schreibt an Machiavelli 1525, der Ruhm seiner Komödie habe sich überallhin verbreitet, und die „dolcezza“ des lustigen Stücks wird ausdrücklich angepriesen. Bezeichnenderweise hat jedoch der kluge Guicciardini, der 1525 eine Aufführung in Faenza veranstalten wollte, dem Freunde geschrieben, er möge ihm lieber einen anderen Prolog schicken,

Digitized by Google

der dem beschränkten Verstand der Hörer angemessener sei und mehr von ihnen als von dem Verfasser spreche. Machiavelli erfüllte diesen Wunsch nicht, doch dichtete er bei dieser Gelegenheit die kurzen Gesangstücke für die Zwischenakte: von der Macht Amors, von der Leichtgläubigkeit, vom glücklichen Betrug, von der Nacht als Freundin der Liebenden; klangvolle Strophen, die sich ungezwungen dem Inhalt anschliefsen und die Machiavellis Freundin, die schöne und leichtfertige Sängerin Barbera, kunstreich vorzutragen verstand.

Nach der Mandragola kehrte Machiavelli noch einmal in der Clizia zur dramatischen Kunst zurück; er bearbeitete hier ein lateinisches Original, die Casina des Plautus. Diese Arbeit ist natürlich weit weniger für den Verfasser charakteristisch, aber sie hatte einen weit gröfseren Einflufs auf die folgende Entwicklung; sie wurde das Vorbild für die späteren Modernisierungen römischer Komödien. Schon vorher hatte Berardo in seiner Casina Zusätze angebracht, die wir auch bei Machiavelli wiederfinden, vor allem, dafs der Sohn und Nebenbuhler des alten Narren auf der Bühne erscheint und dafs die Schlufswendung weiter ausgeführt ist. Aufserdem hat Machiavelli die Handlung in die Gegenwart und in seine Vaterstadt verlegt[1] und die Prosarede angewendet, die er reichlich mit motti fiorentini durchsetzt und namentlich in den bewegten Scenen zwischen dem alten Narren und seinem resoluten Weib meisterlich handhabt, an anderen Stellen freilich läfst er sich zu überflüssigen Weitschweifigkeiten verführen, z. B. wenn er dem verliebten Sohn eine lange Paraphrase des Ovidischen „militat omnis amans“ in den Mund legt. Auch war gerade bei der Casina ein Mifstand schwer zu vermeiden, der uns bei den späteren Plautus- und Terenzerneuerungen noch öfter begegnen wird, dafs nämlich manche Voraussetzungen der Handlung nicht recht in moderne Verhältnisse übertragbar sind.

1) Die Handlung der Clizia spielt 1506, die der Mandragola 1504, vgl. Villari, Machiavelli 2 ed. (Milano 1897) 3, 165. Aufgeführt wurde die Clizia in Florenz 1525; wenn der Prologo die Schauspieler auffordert, sich auf der Bühne zu versammeln und sie nach einander dem Publikum vorstellt, so ist das, wie es scheint, auf dem italienischen Theater der Renaissancezeit ein vereinzeltes Beispiel.

Digitized by Google

Ein paar andere Dichter, die sich damals gleichfalls in der neuen Form des Prosalustspiels versuchten, müssen neben Bibbiena und Machiavelli sehr in den Hintergrund treten. Während des Karnevals 1513 wurde in Urbino aufser der Calandria auch die Eutichia des Mantuaners Niccolò Grassi aufgeführt. Die Verwicklung ist nicht besonders interessant, wie in Bibbienas Lustspiel beruht sie auf der Voraussetzung, dafs Mitglieder einer Familie, die vor langer Zeit durch Kriegsstürme getrennt wurden, sich dann nach allerhand Wechselfällen wieder zusammenfinden; in offenbarer Rücksicht auf die Zuhörer nimmt Grassi die Belagerung Urbinos durch Caesar Borgia 1501 zum Ausgangspunkt der Handlung. Das Stück selbst spielt in des Dichters Vaterstadt Mantua, wo der aus Urbino geflohene Ocheutico sich in ein Mädchen verliebt, das auch von dem schönen jungen Milichio umworben wird. Dieser hat einen Diener, der dem alten Ocheutico täuschend ähnlich sieht, und als nun Ocheutico die Gunst des Mädchens dadurch gewinnen will, dafs er ihm ein kostbares Geschenk durch seinen jungen Burschen überschickt, nimmt Milichios Diener dem arglosen Burschen das Geschenk wieder ab und vereitelt so Ocheuticos Plan. Schliefslich stellt sich heraus, dafs das Mädchen eine Tochter der Ocheutico ist, der nun seinen Nebenbuhler als Schwiegersohn willkommen heifst. Im Prolog verkündigt Grassi ähnlich wie Bibbiena den Zuschauern, er wolle ihnen eine Comedia in toscana lingua ed in prosa vorführen, wirft den etwaigen hämischen Kritikern, die er als „Rinoceroti" bezeichnet, einige Grobheiten an den Kopf (s. o. S. 80) und sucht die anwesenden Frauen zu seinen Gunsten zu stimmen. Die ohne Verfassernamen überlieferte Komödie Aristippia[1] stellt gleichfalls einen verworrenen Liebeshandel dar, in dessen Mittelpunkt ein Mädchen unbekannter Herkunft steht, doch wird auch hier durch Wiedererkennung und Eheschliefsung alles zu einem glücklichen Ende geführt. Man sieht sogleich, dafs das Stück vor der Zeit verfafst wurde, wo die Anfertigung eines Lustspiels infolge der durchgebildeten Technik auch für einen mäfsig begabten Poeten keine allzu schwierige Sache

1) Über die Drucke vgl. Brunet s. v. Aristippia.

Digitized by Google

war; es ist ein unbeholfenes Machwerk, namentlich ist der Gesprächston trotz einzelner volkstümlich prägnanter Redewendungen sehr schleppend und ermüdend. Doch müssen wir unter diesen Umständen einzelne gut herausgearbeitete Situationen um so mehr anerkennen, so namentlich im ersten Akt, wo der Parasit unbemerkt beobachtet, wie der Liebhaber sich mit seinem Pagen unterredet und der eifersüchtige alte Malachino unter einer Bank verborgen ihnen zuhört. Der Parasit mufs alsdann, nachdem die beiden sich entfernt haben, den Alten, dessen Glieder in der unbequemen Stellung steif geworden sind, unter der Bank hervorziehen. Späterhin schildert der Alte ausführlich, wie er eine Hexe um Rat fragte und was für einen phantastischen Zauberapparat diese anwandte. Die umworbene Jungfrau tritt mehr hervor, als dies sonst üblich ist; sie verbreitet sich in einem langen Monolog mit novellistischer Rhetorik über ihre Mannbarkeit und ihr Liebesbedürfnis.

* * *

Nachdem Bibbienas und Machiavellis Versuche in der neuen Manier des Lustspiels mit so glänzendem Erfolg gekrönt waren, trat auch Ariost wieder auf den Schauplatz, der inzwischen den Orlando furioso in der ersten Redaktion vollendet hatte. Die Lustspiele, die er nunmehr in die Welt hinausgehn liefs, erinnern insofern an die Calandria und die Mandragola, als in ihnen eine gröfsere Selbständigkeit den antiken Einflüssen gegenüber hervortritt. Während er in den früheren Prologen sich wegen des Anschlusses an Terenz und Plautus gerechtfertigt hatte, betont er im ersten Prolog zur Lena, hier sei etwas gewagt, was selbst Terenz und Plautus nicht gewagt hätten: selbständige Erfindung. Und ebenso rühmt sein Sohn im Prolog zum hinterlassenen Lustspiel des Vaters, es sei den Lustspielen des Terenz und Plautus nicht sehr ähnlich. Indessen ist in dem frühesten Lustspiel dieser Gruppe, dem Negromante, wie bereits Campanini bemerkte, ein Teil der Verwicklung aus der Andria entlehnt. Dort soll der junge Pamphilus auf Befehl seines Vaters die Philumena heiraten, sehr gegen den Willen des Carinus, der die Philumena liebt, und sehr gegen seinen

Digitized by Google

eigenen Willen, denn Pamphilus ist bereits mit einem fremden Mädchen Glycerium heimlich verbunden; beide Jünglinge suchen also die Pläne des Alten zu hintertreiben. Ähnlich liegen die Dinge bei Ariost, nur dafs Cinzio-Pamphilus die aufgezwungene Vermählung mit Emilia-Philumena vollzogen hat, doch berührt er seine junge Frau nicht und stellt sich impotent. So ist in die Lustspielintrigue des gesetzten und feinen Terenz ein groteskes und derbobscönes Schwankmotiv hineingetragen. Und damit gestaltet sich der ganze weitere Verlauf in völlig neuer und origineller Weise. Der Dichter ergreift den Anlafs zur Satire gegen eine Thorheit seiner Zeit, den Glauben an die wunderbaren Wirkungen der Magie. Er führt uns als Vertreter der geheimnisvollen Wissenschaft einen spanischen Juden vor, den Mastro Jachelino, einen durchtriebenen Schwindler, der in der Kunst, den Leuten das Geld aus der Tasche zu ziehen auf seinen Kreuz- und Querzügen die reichsten Erfahrungen gesammelt hat. An ihn wendet sich der alte Massimo mit der Bitte, durch seine magische Kunst den Cinzio von seiner fatalen Krankheit zu befreien, und Cinzio besticht ihn, damit er die Krankheit für unheilbar erkläre; aufserdem sucht ihn der junge Camillo dafür zu gewinnen, dafs er ihm bei Emilia, der Quasi-Gemahlin Cinzios, als Liebesbote diene. Auch diese Rolle übernimmt er ohne Skrupel, er fälscht einen Liebesbrief und überbringt ihn dem verzückten Camillo, der die Schriftzüge des ruppigen Gauners mit seinen Küssen bedeckt. So entwickelt sich ein sehr belustigendes, aber auch sehr verwickeltes Durcheinander, das seinen Höhepunkt findet, als Camillo auf Anstiften des Negromanten zu Emilia getragen werden soll und zwar in einer Kiste, die angeblich Geister beherbergt. Doch bringt man die Kiste aus Versehen in ein andres Haus und dadurch wird die Lösung des Knotens und die Entlarvung des Negromanten herbeigeführt. Die Diener haben an dieser Intrigue keinen so starken Anteil wie gewöhnlich, doch hat Temolo, der Diener des jungen Ehemanns den Gauner gleich von vornherein durchschaut und giebt dies durch seine spöttischen Zwischenbemerkungen zu erkennen. Als der Negromante schliefslich über Hals und Kopf entfliehen mufs, weifs ihm Temolo noch seinen Mantel abzulisten und ebenso

Digitized by Google

prellt ihn sein eigener Diener, der in seinem launigen Schlufswort den Dichter dafür rechtfertigt, dafs in diesem Falle die Komödie nicht wie üblich einen günstigen Ausgang für den Helden haben könne.

Die lustige Verwicklung war dem Dichter offenbar die Hauptsache; den Anlafs zu einer Predigt gegen die Thorheiten und Vorurteile seiner Zeit hat er nicht so nachdrücklich ausgenützt, wie dies wohl ein Dichter der Aufklärungszeit gethan haben würde. So erhalten wir auch keine klare und anschauliche Vorstellung davon, welche merkwürdige Rolle der Zauberaberglaube in der Gesellschaft der Renaissance spielte; der Negromant ist nicht zu einer plastisch greifbaren, von Zeit- und Lokalkolorit belebten Charakterfigur geworden und der magische Apparat tritt gänzlich zurück.

1520 schickte Ariost den Negromante nach Rom, wo im Karneval des vorhergehenden Jahres die Suppositi eine glänzende Aufführung erlebt hatten; Raphael hatte die Dekorationen gemalt und die Anwesenden, darunter auch Leo X., spendeten reichen Beifall, wenn auch manche an den obscönen Späfsen des Prologs Anstofs nahmen.[1] Die Sendung des Negromante begleitete Ariost mit einem Brief an Leo X. und dichtete für die römische Aufführung einen besondern Prolog, diesmal ohne Zweideutigkeiten. Zunächst erklärt er die Dekoration, welche die Stadt Cremona darstellt. Diese Stadt hat sich durch ein magisches Wunder nach Rom bewegt, nicht um eine Indulgenz zu erlangen, wie sie dort leichter zu haben sind als Artischoken im Mai — ein Spafs, den Leo X. gewifs nicht übel genommen hat, trotzdem dafs damals schon der Ablafsstreit zu hellen Flammen entfacht war —, sondern um die Tugend und Weisheit des Papsts zu bewundern. Aber die Stadt Cremona hat auch eine Komödie mitgebracht und diese Komödie hat sich unterwegs auf der Reise durch Toscana etwas von der Eleganz des dortigen Sprachausdrucks angeeignet — Ariost quittiert also hier mit einer scherzhaften Wendung die gönnerhaften Bemerkungen der Florentiner über seine Ferraresische Sprechweise. Übrigens

1) Über diese merkwürdige Aufführung vgl. den Bericht Paoluccis bei Cappelli S. CLXXVI ff.

Digitized by Google

scheint es, daſs die geplante Vorstellung am Hof Leos X. nicht stattgefunden hat, die erste Aufführung wurde in Ferrara, wahrscheinlich 1530 veranstaltet, natürlich mit einem umgearbeiteten Prolog. Eine bemerkenswerte Neuerung hat Ariost im Negromante in Bezug auf die Form vorgenommen; er bedient sich hier nicht mehr der Prosa, sondern der reimlosen Versi sdruccioli[1] und zwar hat er, wie aus einem Briefe an den Herzog Federigo von Mantua vom Jahre 1532[2] hervorgeht, das Stück gleich von vornherein in solchen Versen geschrieben. Über die Enstehungszeit haben wir keine andere Quelle als den oben erwähnten Brief an Leo X., aus welchem hervorgeht, daſs dem Dichter um das Jahr 1510 der Plan zu dem Stücke aufstieg (nacque il primo argumento); wenn Ariost damals auch mit der Niederschrift begann, dann ist sein Negromante das erste in einer neueren Sprache geschriebene Drama in reimlosen Versen, denn Trissinos Trauerspiel Sofonisba wurde erst 1515 verfaſst. Über die Gründe dieser Neuerung hat Ariost sich nicht geäuſsert; er hat vielleicht nach Abfassung seiner Prosalustspiele von den philologischen Bemühungen Kenntnis erhalten, durch welche die metrische Form der römischen Komödien immer deutlicher hervortrat, und wollte nun, während er im Inhalt gröſsere Freiheit anstrebte, sich in der Form den Alten möglichst nähern. Wenigstens haben sich seine Nachfolger im versifizierten Lustspiel stets auf das Beispiel der Römer als auf ein Hauptargument berufen. In dramatischen Eklogen und ähnlichen Dichtungen, waren die Sdruccioli, zu gereimten Terzinen verknüpft, schon öfters angewendet worden; Ariost wählte sie offenbar, weil sie in der Silbenzahl mit dem Trimeter übereinstimmen; nach einer alten Tradition (Giornale 20, 333) bezeichnete er selber diese Verse als „Jambi volgari“, doch bedingten die Gesetze der italienischen Sprache den einförmigen daktylischen Abschluſs, der den ungezwungenen Fluſs der Rede beeinträchtigt, und wenn der Reim wegfiel, so konnte das Versmaſs nicht mehr die

1) Als Beispiel diene der Schluſs:

. . . . Or fateci
Con lieto plauso, o spettatori, intendere
Che non vi sia spiaciuta questa favola.

2) Capelli, S. 295 f.

Digitized by Google

frühere anmutig spielende Wirkung ausüben. Indem Ariost sich bestrebt, seinen Versen womöglich die ungezwungene Leichtigkeit des Prosadialogs zu geben und vom Enjambement den ausgedehntesten Gebrauch macht, ruft er nur den Einwand hervor, dafs die Ungezwungenheit doch am besten erreicht wird, wenn das Lustspiel gänzlich auf den Vers verzichtet. So hat denn auch Federigo von Mantua die vier Komödien, die ihm Ariost 1532 auf seine Bitte übersandt hatte, dem Dichter wieder zurückgestellt; sie seien zwar sehr schön, aber bei der Aufführung könnten die Verse keine so gute Wirkung thun wie die Prosa.[1] Der Ton von Ariosts Antwort verrät deutlich genug seine Verstimmung über dieses Urteil.

Gegen Ende der zwanziger Jahre hat sich Ariost mit erneutem Eifer des ferrareser Bühnenwesens angenommen, das damals im neuerbauten Theater seine glänzende Heimstätte gefunden hatte, er erwarb sich neben dem Dichterruhm auch noch den eines vortrefflichen Theaterdirektors.[2] Im Karneval des Jahres 1529 liefs er abermals nach langer Unterbrechung eine neue Komödie erscheinen, die Lena, in derselben unglücklichen Form wie der Negromante, dafür aber auch wie dieser den Inhalt aus der Beobachtung des zeitgenössischen Lebens schöpfend und zwar aus dem Leben der Stadt Ferrara selber; offenbar befinden sich in dem Stück manche Anspielungen auf Personen und Ereignisse, die wir jetzt nicht mehr verstehen. Das Sittenbild ist nichts weniger als erbaulich; und es ist begreiflich, dafs eine Fürstin wie Renata von Ferrara, die Freundin Calvins, keine günstige Vorstellung von dem Hofleben in ihrer neuen Heimat empfangen konnte, wenn ihr dort gleich beim ersten Karneval ein solches Stück vorgeführt wurde. Es giebt zwar in diesem Zeitraum Lustspiele genug, wo der Dichter erwartet, dafs wir uns an der abenteuerlich verschlungenen Handlung erfreuen, ohne uns über ihre moralischen Voraussetzungen Gedanken zu machen, doch werden in dieser Hinsicht nirgends, selbst in der Mandragola nicht, so starke Anforderungen

1) Der Brief des Herzogs ist abgedruckt bei d'Ancona 2, 432, die Antwort Ariosts bei Cappelli 295f. Der Herzog spricht in seinem Briefe von Rime anstatt von Versi.

2) Über die Zeugnisse hierfür vgl. Renier im Giornale 20, 284.

gestellt wie hier. Die Titelheldin ist ein Weib auf der Grenze zwischen zwei Lebensaltern, gerade im Begriff, von der Hure zur Kupplerin überzugehen, denn sie meint, man müsse sich auf dieses Handwerk rechtzeitig vorbereiten. Sie ist die Gattin eines Mannes, der den bezeichnenden Namen Pacifico führt und aufserdem seit Jahren schon die Konkubine ihres Nachbarn, des wohlhäbigen Bürgers Fazio. Durch Geldnot und durch das Zureden ihres eigenen Mannes mürbe gemacht, hat sie sich dem Fazio hingegeben. Aber dadurch hat sich ihre kümmerliche Lage nicht sehr gebessert, sie ist bei den Leuten in Verachtung geraten und aufserdem zeigt sich Fazio ihr gegenüber als schäbiger Geizhals. Der Sündenlohn ist sehr dürftig und sie mufs auch noch der heranwachsenden Tochter Fazios, Licinia, das Lesen, das Vaterunser und andere Gebete, sowie die weiblichen Handarbeiten beibringen. So stehen die Dinge, als ihr der junge Flavio, der Liebhaber Licinias, eine Belohnung von 25 Gulden anbietet, wenn sie ihn mit dem jungen Mädchen heimlich zusammenbringe; sie willigt mit Freuden ein, denn so kann sie sich auch an dem alten Geizhals rächen: „ich will aus ihm etwas ähnliches machen, wie er es aus meinem Manne gemacht hat.“ Das könnte sehr wohl die Einleitung zu einem nervenerschütternden realistisch-sozialen Drama der neuesten Schule sein. Aber Meister Ludwig nahm das nicht so ernst, er entwickelt aus diesen Voraussetzungen eine heitere Lustspielintrigue. Zunächst mufs der junge Flavio die 25 Gulden herbeischaffen; der schlaue Diener Corbulo leiht ihm seinen Beistand, um den Vater zu prellen. Corbulo freilich meint, der Alte sei nicht so leicht hinters Licht zu führen, wie die Alten in den Komödien des Plautus und Terenz, dafür werde er selbst auch noch weit erhabneren Ruhm einernten, als die römischen Lustspielsklaven, doch sind seine Künste in Wirklichkeit nicht besonders fein. Späterhin ergiebt sich freilich eine sehr spannende Lustspielsituation, als Flavio, in einem Fafs versteckt, von der Wohnung der Lena in die seiner Geliebten hinübergetragen und das Fafs vom rechtmäfsigen Besitzer angehalten wird. Dennoch gelingt es dem Jüngling, eine vollzogene Thatsache herbeizuführen und dem Vater des Mädchens, das auch hier nicht auf der Bühne erscheint, bleibt

Digitized by Google

nichts übrig, als in die Heirat einzuwilligen. Bei einer zweiten Aufführung (1531) hat Ariost am Schlufs noch zwei weitere Scenen angehängt, in denen uns die Aussicht auf eine Versöhnung des alten Sünders mit der Lena eröffnet wird. Auch dichtete er für diese Aufführung einen neuen Prolog; während der erste, von einem jungen Prinzen des Hauses Este vorgetragen, eine heitere Schilderung des Treibens im Ankleidezimmer der Schauspieler entwarf, ergeht sich im zweiten Prolog der 57jährige Dichter in obscönen Späfsen über das Anhängsel (coda), das er nunmehr der Komödie angefügt hat. In demselben Jahr 1529 hat Ariost auch sein frühestes Lustspiel, die Cassaria, wieder hervorgeholt. Er hat einerseits die Prosa durch sein antikisierendes Metrum ersetzt und dadurch manche Weitschweifigkeiten veranlafst, andererseits das Stück durch neuere satirische Anspielungen dem Charakter seiner späteren Lustspiele genähert; neben dem Kuppler steht nunmehr auch die groteske Figur einer häfslichen alten Magd. Am liebenswürdigsten zeigt sich Ariost im Prolog, den er bei der Aufführung im Karneval 1529 selber vortrug; er beklagt es, dafs man die Menschen auf ihre alten Tage nicht ebenso aufstutzen könne wie die Komödien. Weit weniger einschneidend sind die Änderungen und Zusätze, die er, vermutlich um dieselbe Zeit, bei der metrischen Umgestaltung der Suppositi vornahm.[1]

Aufserdem hinterliefs Ariost noch ein unvollendetes Lustspiel — gleichfalls in sdruccioli — das nach seinem Tode zwei nahe Angehörige, sein Sohn Virginio und sein Bruder Gabriele, jeder auf seine Weise vollendeten. Von der Arbeit des Sohnes ist blofs der Prolog erhalten, wo er uns berichtet, er habe die

1) Dafs nicht nur die erste Aufführung der umgestalteten Cassaria, sondern auch die Umgestaltung selber in das Jahr 1529 oder kurz vorher fällt, ergiebt sich aus einer Äufserung Ariosts, Cappelli S. 304. Die neuen Zuthaten fanden offenbar auch bei denjenigen Beifall, die die neue metrische Form nicht billigten; vgl. den oben citierten Brief des Herzogs von Mantua. Campanini u. a. meinen, dafs die Suppositi schon bei der Aufführung in Rom 1519 versifiziert waren, doch giebt Campanini selber zu, dafs eine Stelle im versifizierten Prolog sich auf die Zeit nach 1524 beziehen mufs. Aber wir brauchen diese Stelle durchaus nicht als Einschiebsel zu betrachten; es spricht nichts dagegen, dafs der ganze Prolog später verfafst wurde.

Digitized by Google

hinterlassene Tochter seines Vaters wie eine Schwester aufgenommen und sein gewagtes Unternehmen einer Fortsetzung damit entschuldigt, dafs man ja auch einem verstümmelten Menschen ein hölzernes Bein anschnalle. Gabrieles Arbeit besitzen wir vollständig; im Prolog wendet er sich ganz in der Manier seines Bruders zunächst mit einigen sehr gewagten Scherzreden an die Adresse der Damen und berichtet uns sodann, der Bruder sei ihm im Traume erschienen in dem Gewande, das er als Prologsprecher zu tragen pflegte, und habe ihm die Fortsetzung der Komödie erzählt. Gabriele gab ihr den Titel Scolastica, weil sie die Liebesabenteuer zweier Studenten an der Universität Ferrara darstellt. Es kommt ein modern-romantisches Element dadurch hinein, dafs die schöne Ippolita aus ihrem Wohnort Pavia heimlich entflieht, um ihrem Geliebten Eurialo nachzufolgen; der andere Student hat eine Scene, wo er glaubt, seine Geliebte sei ihm untreu geworden, und er äufsert seine Gefühle mit einem Feuer und einem Schwung, die bei den Hörern einen stärkeren Herzensanteil erregen sollen, als dies bei den Komödienliebhabern der klassischen Manier der Fall ist. Doch zeigt sich in der Intrigue der Einflufs der antiken Lustspieltechnik weit deutlicher als in der Lena und im Negromante; sie ist sehr kunstreich ineinandergewirrt und schreitet namentlich im zweiten und dritten Akt in so flottem Tempo vorwärts, dafs wir gar keine Zeit finden, über die zahlreichen Unwahrscheinlichkeiten nachzudenken. Eurialos Diener, der geriebene Accursio, hat alle Hände voll zu thun, zumal da in dem Augenblicke, da die Verwirrung schon auf das Höchste gestiegen scheint, dennoch eine höchst effektvolle Steigerung eintritt durch Verwendung eines sehr gangbaren römischen Lustspielmotivs, die unvermutete Rückkehr des strengen Vaters Bartolo. Accursio weifs auch diesem Ansturm eine Zeitlang standzuhalten, doch kommt der Alte hinter seine Schliche und läfst ihn gefesselt abführen. Neben Accursio ist in diesem Intriguenspiel eine Hauptperson der Zimmervermieter Bonifazio, ein lustiger alter Herr in der Art des Periplecomenus im Miles gloriosus, der die jungen Leute bei ihren Liebesabenteuern unterstützt und sich gegenüber Bartolos Magd die handgreiflichsten Scherze erlaubt. Die beiden Mädchen, um die sich die Intrigue

Digitized by Google

dreht, bleiben wie gewöhnlich im Hintergrund, die eine erscheint nur für einen Augenblick als stumme Person auf der Bühne und auch die romantische Ippolita redet nur ein paar kurze Worte. Es ist mir nicht bekannt, ob man schon versucht hat festzustellen, wo die Arbeit Gabrieles anfängt; er selber bittet im Prolog, den Unterschied des Stils in seinen Zusätzen zu entschuldigen, aber gerade der Prolog zeigt, dafs er sich in die Manier seines Bruders sehr gut hineinzufinden wufste. Gegen Ende, wo uns die übliche Wiedererkennung nicht erspart bleibt, wird freilich das Stück etwas langsam und schleppend, aber diesen Mifsstand hat auch Ariost schon nicht immer zu vermeiden gewufst. Am Schlufs des dritten Akts erscheint eine merkwürdige neue Person, ein Mönch, der mit dem Vater Bartolo eine wichtige Unterredung hat. Bartolo, der die Rolle des Terenzianischen entrüsteten Lustspielpapas so trefflich zu spielen weifs, hat bei alledem eine alte Schuld auf dem Gewissen. Er hat das anvertraute Geld eines verstorbenen Freundes für sich behalten und der Pfarrer will ihn nicht absolvieren, wenn er nicht alles thut, um die rechtmäfsigen Eigentümer ausfindig zu machen, dagegen verspricht der Mönch ihm auf bequemerem Wege Absolution. Er ist etwas farblos gehalten und Ariost würde ihn wohl schärfer satirisch ausgeführt haben.

* * *

Während der letzten Periode von Ariosts theatralischer Wirksamkeit haben noch einzelne Dichter versucht, im Lustspiel ihre eigenen Wege zu gehen, doch war ihr Talent nicht kräftig genug, um die Vorherrschaft des Ariostischen Geschmacks zu beeinträchtigen. Dies gilt von dem Lustspiel „I tre tiranni", einem Jugendwerk des Lucchesen Agostino Ricchi, der später Leibarzt des Papstes Julius III. war. Es wurde aufgeführt, um eine der gröfsten Staatsaktionen der Zeit, die Zusammenkunft Karls V. und des Papstes Clemens VII. in Bologna i. J. 1530 zu verherrlichen und in diese Stadt ist auch die Handlung verlegt. Daneben wird das ungeschickte Machwerk auch noch aus anderen Gründen öfters erwähnt, einmal, weil hier zum erstenmal in einer Komödie der Endecasillabo ausschliefslich

Digitized by Google

verwendet wird und sodann, weil die Handlung -- zum Entsetzen der Litteratoren früherer Jahrhunderte — über ein ganzes Jahr ausgedehnt ist, ein Verstofs, den übrigens der Verfasser durch den Mund des Prologsprechers Merkur ausdrücklich eingesteht. Die drei Tyrannen, nach denen das Stück seinen Namen hat, sind die Liebe, die den alten Gecken Girifalco zu den dümmsten Streichen verleitet, das Gold, das den Edelmann Chrisaulo beherrscht, und das Schicksal (Fortuna), das mit seinen Schlägen den Jüngling Philocrate heimsucht; alle drei bewerben sich um die Gunst der Jungfrau Lucia. Auf dieser ebenso dürftigen wie konfusen Grundidee ist das Stück aufgebaut. Wir sehen dann, wie Chrisaulo mit Hilfe einer Kupplerin Lucia für sich gewinnt, wie Philocrate von ihr zurückgewiesen wird und sich aus Verzweiflung als Pilger nach Santiago de Compostela aufmacht; nach seiner Rückkehr spricht er spanisch und hält in dieser Sprache eine Lobrede auf Kaiser und Papst.[1] Der verliebte Alte wird von dem Parasiten geprellt. Einer seiner Spiefsgesellen verkleidet sich als Negromant und verspricht, ihn mit seiner Kunst ans Ziel seiner Wünsche zu bringen, andere verkleiden sich als Teufel und binden ihn bei einer Beschwörung fest, darauf bricht die Bande in seine Wohnung ein und plündert sie aus. „So ist es für sein Seelenheil besser, jetzt kann er als guter Christ im Spital sterben.“ Diese Scenenreihe, in der freilich ein traditioneller Spafs verwendet wird (s. u.), ist das Gelungenste am ganzen Stück.

Der Pedante von Francesco Belo, der 1529 im Druck erschien, wird uns noch beschäftigen, weil hier zum ersten mal eine komische Charakterfigur auftritt, die von da an auf der italienischen Bühne heimisch blieb; in der Führung der Intrigue steht Belo ebenso wie Ricchi hinter der Ariostischen Kunst weit zurück. Der Pedant liebt Livia, die Schwester eines seiner Zöglinge, doch hat er einen Nebenbuhler Claudio, dem er in einer Streitscene in der ergötzlichsten Weise mit lateinischen Brocken und Klassikercitaten zusetzt. Claudio selber

1) Dafs Ricchi ursprünglich andern grofsen Herrn schmeicheln wollte und dann in Rücksicht auf die veränderte politische Situation die betreffenden Stellen umarbeitete, hat V. Bongi im Propugnatore N. S. 6I, 31 ff. auf Grund einer Handschrift nachgewiesen.

Digitized by Google

hat Livia zuliebe seine Gemahlin verlassen, doch ist ihm diese nachgefolgt und wird mit ihm durch dieselbe List wieder vereinigt, die Giletta von Narbonne in der Novelle Boccaccios anwendet. Dieser Hergang wird ziemlich ungeschickt in Scene gesetzt, oder vielmehr zum gröfsten Teil von einem Knecht dem Pedanten erzählt, der überglücklich ist, nunmehr im unbestrittenen Besitz seiner Livia zu sein und dem Knecht als Belohnung verspricht, er wolle zu seinem Lobe ein lateinisches Epigramm dichten. Die Handlung spielt in Rom, wo der Dichter, wie es scheint, sich damals aufhielt.[1]

Aber von allen Lustspieldichtern der Zeit unmittelbar nach Ariost verdient keiner in so hohem Mafse unsere Aufmerksamkeit, wie Pietro Aretino. Als er zum erstenmal mit einer Komödie an die Öffentlichkeit trat (1533), war er bereits über vierzig Jahre alt und eine völlig ausgeprägte litterarische Persönlichkeit, durch glänzenden Witz und scharfe satirische Beobachtungsgabe hochberühmt. Schon öfters haben Schriftsteller, die sich des unbestrittenen Besitzes dieser Vorzüge erfreuten, auf dem Gebiete des Lustspiels doch nicht den erwarteten Beifall erlangt; Voltaire bietet hierfür eines der bezeichnendsten Beispiele. Und so sind auch die fünf Komödien Aretinos, die er alle nach seiner Art rasch in wenigen Tagen aufs Papier warf, als dramatische Kunstwerke mangelhaft; was etwa von dramatischem Talent in ihm steckte, kommt in seinen Dialogen, den Ragionamenti weit glänzender zur Geltung. Wenn er sich selber im Prolog zur Cortigiana humoristisch entschuldigt, dafs er konventionelle Regeln vernachlässige, wenn er die Abweichungen von der Manier der Alten damit begründet,

1) An einer Stelle (E. 2^b der Ausgabe von 1538) ist vom Herrendienst die Rede und es wird gerühmt, eine wie gute Stellung Belo bei dem Signore Francesco Orsino di Aragona, abate di Farfa einnehme. Die Ausgabe von 1529, die Vecchietti, Biblioteca Picena s. v. Belo aufführt, war mir ebensowenig zugänglich wie dem Ferrari, der zuerst auf die Bedeutung des Stücks in der Geschichte der Poesia pedantesca und besonders auf den Zusammenhang mit Scrofas Schilderung eines verliebten Pedanten hingewiesen hat (vgl. Giornale 19, 304 ff.). Über den Typus des Pedanten in der italienischen Litteratur im allgemeinen vgl. Graf, Attraverso il Cinquecento (1888) S. 171 ff. Ein merkwürdiger Brief des Sigonius über den Begriff des Pedante im Giornale 15, 459.

dafs man ja heutzutage in Rom anders lebe als einstmals in Athen, so kann man ihm nur zustimmen. Aber auch von wesentlicheren Vorzügen des antiken Lustspiels ist bei ihm nichts zu spüren. Mit kunstvoller Verschlingung und Auflösung der Handlung hat er sich keine Mühe gegeben, er läfst in den Gang der Stücke einfliefsen, was ihm gerade in den Sinn kommt, läfst die Personen völlig unmotiviert auf der Bühne erscheinen und wieder abgehen. Mehrmals finden wir, dafs in einem und demselben Stück verschiedene Handlungen nebeneinander herlaufen, ohne sich zu berühren und bei der Auflösung im fünften Akt hat man öfters das Gefühl, dafs die auftretenden Personen, nachdem er sie in ein paar lustigen Situationen vorgeführt hat, ihn selber nicht mehr interessieren. Und da er seiner Feder ungehindert ihren Lauf liefs, ist er öfters in ermüdende Weitschweifigkeit verfallen; wo es ihm in den Sinn kommt, zieht er die Gelegenheit an den Haaren herbei, sich selber zu verherrlichen oder seinen Gegnern eins zu versetzen, oder, was am häufigsten geschieht, seinen Gönnern dick aufgetragene Komplimente zu spenden. Trotzdem zeigt sich sein Geist in den glänzenden Einzelheiten, die über alle diese Stücke reichlich ausgestreut sind.

Den lebendigsten und raschesten Gang hat unter seinen Stücken der Marescalco[1], die dramatische Darstellung einer Mystifikationsgeschichte, wie sie die Italiener so sehr liebten. Es handelt sich, wie es scheint, um eine Begebenheit, die in ähnlicher Weise in Mantua vorfiel, wo Aretino während seines Aufenthalts im Winter 1526/27 die Komödie verfafste; der Held ist ein Hufschmied, der durchaus ledig bleiben will, aber doch auf Befehl des Herzogs heiraten mufs. Das ganze Stück hindurch ziehen sich die Vorbereitungen zu dem grofsen Augenblick, die der Marescalco scheltend und brummend, dann zwischen rasender Wut und dumpfer Verzweiflung wechselnd über sich ergehen läfst; es zieht eine Gallerie der verschiedenartigsten Persönlichkeiten an uns vorüber, fast durchweg mit Meisterhand entworfen, die mit ihrem Zuspruch und ihren weisen Bemerkungen das unglückliche Opfer nur noch mehr

1) Gedr. 1533. Über die Abfassungszeit vgl. Luzio S. 88.

Digitized by Google

aufreizen. So die alte Amme, die ihm mit der amüsantesten Geschwätzigkeit von dem behaglichen Glück des Ehelebens vorredet, dann Herr Ambrogio, der mit ingrimmiger Ironie den Ehestand auf Grund seiner eigenen übeln Erfahrungen schildert, dann der vorlaute Bursche Gianicco, dann der Handelsjude, der auf Anstiften Gianiccos den Marescalco bereden will, etwas von seinen Galanteriewaren für die Braut zu kaufen, dann der Pedant, der auf Befehl des Herzogs das Paar zusammengeben soll. Als der Marescalco nach der burlesken Ceremonie die Braut sich näher ansieht, zeigt sich, dafs er den verkleideten Pagen des Herzogs vor sich hat, und wenn er auch ausgelacht wird, ist er doch froh, dafs seine Nöte noch ein solches Ende gefunden haben.

Weniger lebendig und rasch ist das Tempo in der Cortigiana[1], die uns ein endloses Gewirr der verschiedenartigsten Mystifikationen vorführt. Aretino hat das Stück in Rom 1525 verfafst und seine Erfahrungen über das dortige Treiben reichlich verwertet. Da ist aus Siena ein Messer Maco nach Rom gekommen, in der Hoffnung, Kardinal zu werden, ein völlig hilfloser Dummkopf, der vom Maler Andrea schmählich am Narrenseil herumgeführt wird, da ist ferner der Neapolitaner Parabolano, der die edle Livia anbetet und mit Hilfe seines spitzbübischen Dieners Rosso ans Ziel seiner Wünsche gelangen will, doch führt ihm Rosso anstatt seiner Angebeteten das liederliche Weib eines Bäckers zu; da wird ferner ein Fischhändler um seine Ware betrogen, ganz mit demselben Kunstgriff, den Pathelin gegenüber dem Pelzhändler anwendet (s. o. 1, 450) und aufserdem treibt Rosso auch noch mit einem Handelsjuden seinen Spafs. Eine treffliche Gehilfin hat Rosso an der schlauen Alvigia, die seit einer langen Reihe von Jahren erst als Kurtisane, dann als Kupplerin mitten in dem Treiben der römischen Korruption steht. Sie hat bei Geistlichen und Laien reiche Erfahrungen gesammelt, die noch bis in die Zeiten der berühmten Imperia zurückgehen. Die Art, wie sie

1) Gedr. 1534, über die Abfassungszeit vgl. Luzio S. 2. Ähnlich wie in den Tre tiranni, so stehen auch hier in der Handschrift andere Komplimente für vornehme Herren, als in der gedruckten Ausgabe.

Digitized by Google

in behaglichem Gespräch aus dem Schatz dieser Erfahrungen mitteilt, zeigt uns, dafs Aretino gerade diese Menschenklasse mit besonderer Vorliebe studiert und ihre grofse Wichtigkeit im damaligen Rom unter allen den Stellenjägern, Wüstlingen und Kurtisanen erkannt hat. Es ist Aretino offenbar nicht zum Bewufstsein gekommen, was für ein seltsamer Widerspruch darin liegt, wenn er in dem Widmungsbrief der Komödie an einen Kardinal[1] sich in den heftigsten Schmähungen gegen den teuflischen Luther ergeht.

In der Talanta (1542), die gleichfalls in Rom spielt, beherrscht die Courtisane selber als Hauptheldin die Situation. Doch ist der Hintergrund hier nicht mit so vielen und anschaulichen Zügen aus dem damaligen Treiben der Stadt belebt. Es ist dies auch der einzige Fall, wo Aretino sich enger an ein antikes Vorbild, den Eunuchus, angeschlossen hat. Die wirkungsvolle Scene, wo der getäuschte Liebhaber den Entschlufs fafst, sich von der schlauen Buhlerin loszureifsen und sein kaltblütiger Ratgeber seine Zweifel an der Standhaftigkeit dieses Entschlusses äufsert, ferner die Scene, wo die Buhlerin die Aussöhnung dennoch herbeiführt, zeigen selbst im Wortlaut Anklänge an das altrömische Vorbild, aber auch hier hat Aretino aus dem Schatz seiner reichen Erfahrungen eine Fülle von originellen Zügen beigesteuert, namentlich wenn er schildert, wie Talanta dem Liebhaber gleich nach der Versöhnung allerlei wertvolle Geschenke abschmeichelt. Talanta sagt auch gleich in der ersten Scene zu ihrer Dienerin, sie mache sich gar kein Gewissen daraus, den Orfinio auszubeuten und es ist ein echt Aretinoscher Geistesblitz, wenn sie hinzufügt: „Man kann ebensowenig sagen, dafs er mich liebt, wie man von einem Feinschmecker sagen kann, dafs er ein Rebhuhn liebe.“ Unter den Verehrern der Kurtisane befindet sich wie bei Terenz auch noch ein Miles gloriosus und aufserdem der originelle venezianische Philister Vergolo. Gleich bei seinem ersten Auftreten besteigt Vergolo einen Maulesel, wobei natürlich die herkömmlichen Späfse über die Reitkünste der Venetianer nicht

---

1) Bernardo Clessio in Trient, vgl. Zenatti im Arch. stor. per Trieste, Istria e il Trentino 2, 172 ff.

Digitized by Google

fehlen, sodann reitet er im Kreis herum und besichtigt die merkwürdigen Bauwerke Roms, die ohne Zweifel auf der Dekoration angebracht sein sollten. Sonst bildet einen Hauptteil des Stücks die sehr verwickelte und nicht besonders interessante Verwechslungsgeschichte, in deren Mittelpunkt die Sklaven stehen, die die Buhlerin hier wie bei Terenz von ihren Verehrern zum Geschenk erhält. Sehr lustig ist in einer Episode dargestellt, wie der Diener des Vergolo, ehe er einschläft, sich vorsichtigerweise das Maultier seines Herrn an den Arm bindet, aber ein Spitzbube trotzdem es fertig bringt, das Tier zu rauben.

Noch bleiben zwei Komödien Aretinos zu besprechen, der Ipocrito (1542) und der Filosofo (1546). Wer zum erstenmale hört, dafs Aretino Komödien mit diesen Titeln gedichtet hat, wird gewifs mit grofsen Erwartungen an sie herantreten. Aber er wird sich etwas enttäuscht fühlen. Im Ipocrito verschwindet der Titelheld in einer überladenen und verworrenen Intrigue. Zwei Zwillingsbrüder, beide schon ältere Herren, treiben sich auf der Bühne herum und werden fortwährend mit einander verwechselt, wiewohl es nach den Voraussetzungen der Handlung sehr unwahrscheinlich ist, dafs der Sachverhalt so lange unaufgeklärt bleibt. Der eine der Brüder ist verheiratet und hat fünf Töchter, deren komplizierte Liebesgeschichten uns auch nicht erspart werden. Der Hypokrit dient ihnen als Zwischenträger, giebt aber zugleich auch dem Vater gute Ratschläge. Als die Verwirrung aufs höchste gestiegen ist, empfiehlt er ihm als einzige Rettung vollständige Gleichgültigkeit: „Wie ein Weinwirt nichts in ein Gefäfs giefst, wenn er merkt, dafs die Flüssigkeit durchrinnt, so verfährt auch die Schicksalsgöttin, wenn sie merkt, dafs auf einen Menschen das Unglück keinen Eindruck macht.“ Die erste Scene, wo der Vater diese Gleichgültigkeit zur Schau trägt, ist in der That sehr belustigend, doch wirkt die fortwährende Wiederholung dieser Situation etwas ermüdend. Aus dem Charakter des Hypokriten wird man nicht recht klug. Der Bürger Liseo, der gleich in der ersten Scene seinem Diener aufträgt, ihn herbeizuholen, schildert ihn als lang und hager, ein Mittelding von Priester und Mönch, in einem abgeschabten Mantel, das Brevier unter dem Arm;

Digitized by Google

dann tritt er selber auf und erklärt uns in einem Monolog, die Verstellung sei ein Schild, der alle Waffen abstumpfe oder vielmehr eine Waffe, die alle Schilde durchbohre, seine Art der Schmarotzerei sei viel wirksamer als die abgebrauchte Manier der gefräfsigen parasitischen Possenreifser, er rühme stets die Frömmigkeit und die christliche Liebe seiner Gönner und entschuldige ihre Schlechtigkeiten mit der Schwachheit des Fleisches, unter dem Mantel der Biederkeit könne er aus der Schlechtigkeit Nutzen ziehen. Gaspary will in ihm eine charakteristische Gestalt der Gegenreformation erblicken, doch sind mir keine Anzeichen dafür bekannt, dafs wir es hier mit einem Typus aus der damaligen italienischen Gesellschaft zu thun hätten. Aretino hatte wohl auch hier eine bestimmte Persönlichkeit im Auge. Dabei thut der Hypocrit eigentlich nichts Böses; die alte Kupplerin Gemma beschwert sich zwar, dafs er ihr ins Handwerk pfusche, doch haben die Liebenden, denen er hilft, durchaus ehrliche Absichten.

Im Filosofo laufen wieder zwei Geschichten unvermittelt nebeneinander her, erstens eine lebendige und spannende Dramatisierung der wechselvollen Schicksale Andreuccios (nach Dec. 2, 5), sodann die Geschichte des Philosophen Plataristotile. Dieser spricht nicht anders als in weisen Sentenzen und vernachlässigt über seinen Hirngespinsten sein Weib Tessa; Tessa ihrerseits meint, die philosophischen Grübeleien ihres Mannes, ob das Feuer ein Körper sei, ob die Cicade mit dem Hintern singe und dergleichen mehr gingen sie nichts an und hält sich durch ein Liebesverhältnis mit dem affektierten Stutzer Polidoro schadlos. Auch bei den übrigen Personen seines Hausstands findet der Philosoph wenig Verständnis, so erzählt uns der Diener Salvalaggio, sein Herr habe in der Apotheke ein langes und breites darüber gesprochen, „che il buono e il bello è tutt' una minestra“; das stimme doch nicht; die Trüffeln z. B. seien vorzüglich und sähen doch aus wie ein Haufen Kot. Dem Philosophen ist übrigens seine Frau verdächtig und er unternimmt, wie so viele seiner Leidensgefährten im Lustspiel, den vergeblichen Versuch, sie der Untreue zu überführen. Als Polidoro im Dunkeln ins Haus schleicht, nimmt der Philosoph die Stimme seiner Frau an, geleitet ihn ins Studierzimmer,

Digitized by Google

schliefst ihn ein und holt die Schwiegermutter herbei. Inzwischen befreit Tessa mit Hilfe ihrer Dienerin den Polidoro und führt einen Esel ins Zimmer. Wir sehen dann, wie der Esel am Fenster erscheint, als der Philosph mit der Schwiegermutter herbeikommt. Dieser erkennt nun, dafs er unrecht hatte, seine Frau zu vernachlässigen, er söhnt sich mit ihr aus, aber auch in seiner neuen Rolle als galanter Ehemann bleibt er sich getreu und begrüfst die Frau mit den liebkosenden Worten: „O mio Simposio Platonico, o mia Politica Aristotelica!“

* * *

Nach dem Vorgang dieser Dichter, vor allem Ariosts, entwickelte sich in den Jahren etwa von 1530—1570 der Typus der italienischen Commedia erudita und erstarrte während dieser Zeit immer mehr zu schablonenhaften Formen.[1] An der Ausbildung dieses Typus hatten die Theoretiker keinen irgendwie nennenswerten Anteil; wie bei der Tragödie, so begannen sie auch hier ihre Thätigkeit erst, nachdem die künstlerische Tradition schon im wesentlichen feststand. Sie untersuchten jedoch das Wesen der Tragödie weit eingehender und mit weit mehr Vorliebe, schon aus dem Grunde, weil sie für die Komödie in der Poetik des Aristoteles nur so wenig Anhaltspunkte fanden. Nach der Schrift des Victor Faustus, die vereinzelt und ohne Einflufs blieb, hat Madius seine Explanationes zu Aristoteles Poetik mit einem besonderen Anhang „de ridiculis“ versehen, ebenso findet sich auch z. B. in Robortellos Explanationes (1544) ein besonderer Abschnitt über die Komödie; die Spezialabhandlung des Dichters Bernardino Pino über die Komödie fällt schon in eine spätere Zeit (1586). Ein Hauptpunkt in den Vorschriften des Madius, des Robortello und anderer Aristoteleserklärer besteht darin, dafs die allgemeinen Regeln über die dramatische Kunst, die sie bei der Tragödie vorgebracht hatten, auch für die Komödie gültig seien. Von diesen allgemeinen Regeln

1) Grazzini im ersten Prolog zur Gelosia deutet darauf hin, dafs diese schablonenhafte und dem Publikum bereits langweilige Manier in Florenz seit dem Assedio (1530) aufgekommen sei.

Digitized by Google

wird noch bei Gelegenheit der Tragödie die Rede sein, für die Komödie kommt dabei hauptsächlich in Betracht die Einteilung in fünf Akte und die Einheit der Zeit. Diese Einheit hatte sich jedoch aus den antiken Vorbildern schon längst vor ihrer theoretischen Formulierung von selbst ergeben; bei Aristoteles bezieht sie sich blofs auf die Tragödie; da sie jedoch von den Renaissancetheoretikern durch das Erfordernis getreuer Nachahmung der Wirklichkeit begründet wurde, war ihre Anwendung auf die Komödie eine selbstverständliche Konsequenz. Dafs die Komödie in bürgerlichen Kreisen spiele und dafs sie — wenigstens die allein mafsgebende neue Komödie — keine wirklichen Personen und Ereignisse vorführen solle, wufste man schon längst aus den überlieferten Beispielen und aus der Schultradition, doch scheute man sich nicht, gelegentlich eine stadtbekannte wunderliche Persönlichkeit im Lustspiel zu kopieren.[1] Über das Wesen des Komischen und über die verschiedenen Arten der komischen Effekte wufsten die Theoretiker, von Aristoteles im Stich gelassen, nicht viel Gescheites zu sagen, mitunter nahmen sie, wie Madius, ihre Zuflucht zu dem, was Cicero de oratore II. über das Lächerliche sagt, Castelvetro entnimmt auch Beispiele aus Boccaccios Decamerone; doch wird sich zeigen, dafs sie gelegentlich auch Einzelfragen des Aufbaus und der Charakterzeichnung in der Komödie erörterten. Übrigens liegt es in der Natur der Sache, dafs die theoretisch angelegten Geister sich mehr zu Terenz als zu Plautus hingezogen fühlten und dafs sie unter den italienischen Beispielen der Gattung sogleich das Erstlingswerk, die Cassaria des Ariost, als das Musterbild betrachteten; hier schien ihnen die Technik des Terenz am treuesten festgehalten. Ein eifriger Terenzianer, Varchi, tadelt ausdrücklich das Urteil des Jovius, der Ariosts zweites Drama, die Suppositi, als dessen Meisterwerk hervorhebt und den Dichter rühmt, weil er hier mit Plautus wetteifere. Aber gerade das Vorbild der Suppositi wurde von den Nachfolgern festgehalten, die sich von den Kritikern nicht irre machen

1) s. u. Caros Straccioni; ähnliches auch bei Aretino s. o. und Gaspary-Rossi II², 301. Die mitunter von den Dichtern (z. B. von Grazzini vor dem Frate) ausgesprochene Behauptung, dafs ein wirkliches Ereignis vorgeführt werde, brauchen wir wohl nicht wörtlich zu nehmen.

Digitized by Google

lassen durften, wenn sie ihr Publikum amüsieren wollten. Wenn sie die wirksamen Späfse des alten römischen Komikers zu immer neuen Kombinationen zusammenfügten, so konnten sie sich darauf berufen, dafs solche neue Verwertung des überlieferten Gutes ja auch bei den Alten gebräuchlich war, und oft wird nach dem Vorbild Ariosts in den Prologen ausdrücklich darauf hingewiesen, dafs die neuen Dichter hierin nicht zaghafter zu sein brauchten als die alten. In den meisten Fällen sind jedoch ihre Stücke umfangreicher als die römischen Komödien. Sie müssen noch weit mehr von dem überlieferten Stoff zusammentragen und die Handlung noch weit mehr ineinander wirren, um die Spielzeit ausfüllen zu können. Was an ihren Stücken originell ist, ergiebt sich in den meisten Fällen daraus, dafs sie nach Ariosts Vorbild die Handlung sich vom Hintergrund der zeitgenössischen italienischen Verhältnisse abheben lassen, was z. B. Annibale Caro im Prolog zu den Straccioni als eine durchaus berechtigte Abweichung von den antiken Mustern bezeichnet.[1] Doch blickt die Nachahmung des Altertums überall durch.

Zunächst ist der Schauplatz auf der Strafse vor den Häusern der beteiligten Personen überall beibehalten und im Zusammenhang damit auch manche konventionelle Eigentümlichkeiten im Dialog und in der Führung der Handlung, so z. B. dafs die Hausherrn bei ihrem Erscheinen auf der Bühne noch Aufträge an die Dienerschaft ins Haus hineinrufen, ferner dafs Unterredungen vertraulichster Art auf der Strafse stattfinden, zuweilen mit der unwahrscheinlichen Motivierung, man könne sich auf der Strafse freier aussprechen, ohne belauscht zu werden (Miles gloriosus 596, vgl. Suppositi 1, 1). So werden auch in Lorenzinos Aridosia einige höchst wirksame komische Situationen nur durch die ganz unwahrscheinliche Voraussetzung möglich, dafs der Geizhals sein Geld unter einem Pflasterstein auf der Strafse verbirgt. Eine weitere aus dem Schauplatz sich ergebende Unwahrscheinlichkeit ist es, dafs so oft in einem Haus eine so völlige Unkenntnis der Verhältnisse des Nachbarhauses herrscht.

1) Eine ähnliche Rechtfertigung der Abweichungen von der antiken Praxis im Prolog zu Ambras Bernardi.

Digitized by Google

Mitunter kommt es vor, dafs ähnlich wie im Miles gloriosus die Disposition des Schauplatzes direkt für die Intrigue nutzbar gemacht wird, dafs die Personen von einem Haus zum andern sich verfolgen und fliehen und sich verbergen, eines der besten Stücke dieser Art ist Cecchis Assiuolo.

Die stehenden Figuren bleiben im wesentlichen dieselben, Lorenzino bemerkt ausdrücklich im Prolog zur Aridosia, die Zuschauer sollten sich nicht wundern, wieder einen verliebten Jüngling, einen habgierigen Alten und einen betrügerischen Diener zu sehen, denn ohne diese Figuren könne ein Komödiendichter nicht auskommen. Die verliebten Jünglinge haben am meisten ihren ursprünglichen Charakter bewahrt. Zum gröfsten Teil entstammen sie auch hier den Kreisen des höheren Bürgerstandes, oft sind es Studenten, die durch den Universitätsaufenthalt der väterlichen Obhut entzogen sind. Im allgemeinen zeigen sie denselben Mangel an Initiative wie ihre römischen Vorbilder, dafür ergehen sie sich um so mehr in Klagen über die Allgewalt Amors, wobei jedoch gewöhnlich ein lyrisch-sentimentaler Ton angeschlagen wird, ohne die launigen Schilderungen der zwickenden und beifsenden Liebespein, in denen sich die plautinischen Jünglinge gefallen. Daran schliefsen sich dann bewegliche Bitten, der Diener möge ihnen in ihrer Not beistehen, Klagen über das grausame Schicksal, das ihnen so viel Hindernisse in den Weg legt und über den gestrengen Vater der sie nicht frei gewähren läfst; wie bei Plautus (Mostellaria 228) und bei Ariost (z. B. Lena III) so kommt es auch bei den späteren Komödiendichtern vor, dafs der Sohn den abscheulichen Wunsch ausspricht, der Vater möge recht bald sterben.

Auch die Diener, die eigentlichen Führer der Intrigue, sind den entsprechenden plautinischen und terenzianischen Figuren sehr ähnlich; dafs das rechtliche Verhältnis der Diener zu den Herren nicht mehr dasselbe ist, hat auf das Lustspiel nur wenig Einflufs, sie können sogar ihre Aufgaben jetzt um so leichter erfüllen, da die Furcht vor grausamen Strafen wegfällt.[1] Diese ihre Aufgaben sind im wesentlichen dieselben

1) Wie V. de Amicis (Biblioteca critica della letteratura italiana 16—17, S. 140f.) mit Recht bemerkt.

Digitized by Google

geblieben, sie haben listige Streiche auszusinnen und durchzuführen, um dem Jüngling das geliebte Mädchen und vor allem auch das Geld zu verschaffen, das zur Erreichung des Hauptziels erforderlich ist, wobei sie auch vor Diebstählen und Urkundenfälschungen nicht zurückschrecken, sie haben ferner dem Alten gegenüber die Stellung des Sohns zu decken, wobei es vor allem darauf ankommt, unter Umständen eine biedermännische Miene anzunehmen. Manchmal kommt es vor, dafs der Diener bei seinen Plänen ebenso wie Palaestrio im Miles gloriosus den Widerstand eines groben und tölpischen Mitsklaven zu überwinden hat. Ein ähnlicher Gegensatz findet sich schon in Ariosts Scholastica, aber am besten sind wohl diese Kontrastfiguren in Cecchis Assiuolo herausgearbeitet. Als Nebenpersonen erscheinen auch mitunter in der Dienerschar solche vorlaute kleine Bursche, wie sie bei Plautus im Stichus und im Persa auftreten.

Eine stehende Figur des antiken Lustspiels ist der habgierige Kuppler, der das Mädchen als Sklavin in seinem Besitz hat und die Leidenschaft des Jünglings mifsbraucht, um den Preis für ihre Freigebung ungebührlich in die Höhe zu schrauben. Auch diese Figur kehrt öfters im italienischen Lustspiel wieder, wenn auch der Einwand laut wurde, dafs sie in die Verhältnisse der Neuzeit nicht passe. So erscheint auch öfters anstatt des Kupplers ein Mann, der das Mädchen von räuberischen Korsaren gekauft hat und es nun wieder gegen entsprechenden Gewinn den Seinigen zustellen will.

Ebenso wurde eine andere Figur, die für das soziale Leben des Altertums charakteristisch ist, der Parasit in das italienische Lustspiel hinübergenommen. Gestalten wie Ciacco und Biondello im Decamerone (IX, 8) können uns zeigen, dafs dergleichen Erscheinungen auch in der italienischen Gesellschaft vorkamen, doch sind sie bei den italienischen Lustspieldichtern fast durchweg mit konventioneller Nachahmung der römischen Vorbilder gezeichnet.[1] Oft sind sie Helfershelfer bei der verwickelten Intrigue und greifen stärker in die Handlung ein, als dies bei

1) Den Namen Ciacco führt ein Parasit in Dolces Ragazzo

Digitized by Google

den römischen Lustspielen der Fall zu sein pflegt. Eine verwandte Figur ist der Sykophant, der in eine Verkleidung gesteckt wird und die Rolle eines Fremdlings übernimmt, die zur Durchführung der Intrigue nötig ist (Trinummus). Dieser Figur hatte sich schon Ariost in den Suppositi bedient und ihre Wirkung dadurch noch gesteigert, daſs er in einer entscheidenden Scene den falschen Fremdling und den echten Fremdling einander gegenüberstellte.

Andere stehende Figuren erscheinen durch originelle Gestaltung neu belebt, vor allem der comicus senex. Diese Gestalt ist immer mit besonderer Vorliebe ausgemalt, sie giebt den meisten Anlaſs zur Entfaltung einer grotesken und übermütigen Komik, auch wird sie meist nach dem Vorgang Machiavellis durch Lokalkolorit oder durch spezielle Beziehungen auf Verhältnisse des modernen Lebens besonders hervorgehoben. Die Menschenklasse, der die Alten in der römischen Komödie angehören: wohlhäbige Männer, die in der Jugend Geschäftsreisen unternahmen, dann ruhig in der Vaterstadt lebten und dabei sich auch mit der Bewirtschaftung ihres Grundbesitzes in der Nähe der Stadt beschäftigten —, diese Klasse war ja auch in den italienischen Handelsstädten stark vertreten. Der comicus senex erscheint auch hier sowohl als knauseriger Papa, wie als verliebter Galan. Für die letztere Sorte blieb das Vorbild von Bibbienas Calandro maſsgebend, aber die Lustspieldichter sind unerschöpflich in der Erfindung immer neuer grotesker Situationen, namentlich wunderlicher Verkleidungen, in die der leichtgläubige Alte von den schadenfrohen Dienern gesteckt wird, die ihn mit der Erregung falscher Hoffnungen zum besten haben. Wir können uns den Jubel der Zuschauer vorstellen, wenn der Alte im geckenhaften Aufputz erschien, um sich zu einem Liebesabenteuer zu begeben, wenn er sich seiner ungeschwächten Jugendkraft rühmte und dann durch einen plötzlichen Hustenanfall an die Gebrechen des Alters erinnert ward (z. B. Gelli, Errore III, 3.), wenn er in dünnen Kleidern, mit einem falschen Bart angethan die ganze Nacht jämmerlich frierend auf der Straſse warten muſs; den gröſsten Heiterkeitserfolg rief es jedoch hervor, wenn die Spitzbuben es fertig brachten, ihn in Weiberkleidern erscheinen zu lassen.

Digitized by Google

Der Prahlhans, der sich seiner Heldenthaten und seines Glücks bei den Frauen rühmt, aber im entscheidenden Augenblick sich kläglich bloſsstellt, ist in der antiken Komödie gewöhnlich ein reicher Mann, der von Spitzbuben und Dirnen ausgebeutet wird. Jetzt erscheint er öfters als ein armer Schlucker, der nur durch das Bewuſstsein seiner vermeintlich glänzenden Vergangenheit sich über die Masse der Sterblichen emporgehoben fühlt und wie sehr diese Person auf Beobachtung der Wirklichkeit beruht, geht auch daraus hervor, daſs die Erzählungen von seinen Heldenthaten sich meist auf italienische Kriegsereignisse jener Zeit beziehen. Er tritt häufig als Spanier auf; die Nation erscheint in diesem Vertreter auch durchaus nicht in schmeichelhaftem Lichte, aber durch diese Rolle, wie durch so manche andre charakteristische Züge gewährt uns das italienische Lustspiel des 16. Jahrhunderts einen Einblick in den Prozeſs der Hispanisierung, dem das italienische Leben damals mehr und mehr unterlag.[1]

Für die Schilderung der Hetären, von denen sich alle diese Personen am Narrenseil führen lassen, fand man bei Plautus vor allem in den Bacchides und dem Truculentus und bei Terenz im Eunuchus die wirkungsvollsten Züge bereit. Sie führen meist den üblichen beschönigenden Titel Cortigiana, doch tritt bei Schilderung dieser eleganten Sünderinnen das Lokalkolorit vor dem zurück, was zu allen Zeiten gleich bleibt. Es fehlt auch nicht an vornehmer gehaltenen Vertreterinnen des Standes, die wie die Terenzischen „Meretrices non malae“[2] im Eunuchus und der Hecyra mit edleren Zügen ausgestattet sind; hier dachten die Dichter wohl an die Cortigiane in groſsem Stil, die in der damaligen italienischen Gesellschaft eine so eigentümliche Stellung einnahmen, für deren Schilderung jedoch die in bürgerlichen Kreisen spielende Komödie nicht der Platz war. An Varchis Suocera werden wir verfolgen können, wie aus diesen Hetären sich die fragwürdige Gestalt der durch Liebe geadelten Buhlerin entwickelt, die schon in einigen

1) Der Neapolitaner, der in einigen Komödien des klassischen Stils auftritt (vgl. Croce im Archivio stor. per le prov. Napolet. 23, 712 ff.) hat sich nicht zu einer typischen Figur im eigentlichen Sinn entwickelt.

2) Vgl. Euanthius-Donatus ed. Reifferscheid 6, 14.

Digitized by Google

Komödien des 16. Jahrhunderts eine gewisse Ähnlichkeit mit den modernen Kameliendamen zeigt.[1]

Die jungen Mädchen aus ehrbaren Familien treten auch im neuen italienischen Lustspiel sehr zurück; im wesentlichen haben sie auch hier nur Bedeutung als Objekt der Intrigue, sei es dafs sie aus den Klauen eines Kupplers befreit, sei es dafs sie vor den Nachstellungen eines verliebten Greises behütet und für einen Jüngling in Sicherheit gebracht werden sollen, sei es dafs es sich darum handelt, den Jüngling zu dem sorgfältig bewachten Mädchen vordringen zu lassen und dadurch die folgende Eheschliefsung unvermeidlich zu machen. Diese letzte Art der Intrigue, die Ariost bereits in der Lena anwandte und die dann aufserordentlich beliebt wurde, kann als eine Neuerung betrachtet werden, denn die Ähnlichkeit mit der Situation des Chaerea im Eunuchus oder des Pamphilus in der mittelalterlichen Elegienkomödie ist doch nur sehr entfernt. Auch bringt es die Handlung mit sich, dafs wenn der Jüngling sich unter tausend Listen und Gefahren dem Mädchen genähert hat, er nicht viel Zeit verlieren darf und auch das Mädchen pflegt sich nicht lange zu sträuben, höchstens dafs es sich die nachträgliche Sanktionierung durch die Ehe im voraus ausbedingt. Wir erfahren das alles gewöhnlich aus dem Munde des Jünglings, der nach dem Ereignis ähnlich wie Chaerea im Eunuchus oder Claudio in der Scolastica freudestrahlend auf die Bühne stürzt. Gespräche der Liebenden, Schilderungen der aufkeimenden Leidenschaft oder der Seelenkämpfe des Mädchens kommen fast gar nicht vor. Dem Gebrauch des antiken Lustspiels entsprechend steht von vornherein fest, wer in wen verliebt ist. Ein Grund hierfür liegt ohne Zweifel in der sozialen Stellung der jungen Mädchen, die sich — aufser etwa auf dem Weg zur Kirche — kaum auf der Strafse zeigten, ein weiterer Grund liegt in der Konstruktion der Scene, die es verlangt, dafs die Handlung sich auf der Strafse abspielt. Bereits Giraldi und Pigna setzen auseinander, dafs in der Komödie ein Mädchen aus anständiger Familie nicht auftreten

1) Eine gute Charakteristik einiger derartiger Rollen enthält der Aufsatz Toldos „La cortigiana innamorata“ in der Gazzetta letteraria 21, Nr. 10.

Digitized by Google

dürfe, denn wenn ein solches sich auf der Strafse zeige, so sei das der Wirklichkeit nicht entsprechend, in der Tragödie freilich meint de Sommi sei das etwas anderes, denn an eine fürstliche Jungfrau würde sich doch keiner heranwagen. Pigna hält es für nötig, die erwähnte Scene in seinem Lieblingsdrama, der Cassaria damit zu entschuldigen, dafs die dort auftretenden Mädchen sich in der Gewalt eines Kupplers befänden. Grazzinis Spiritata kann als Beispiel dafür dienen, wie manche wirksame Situationen sich die Dichter wegen dieses Gebrauchs entgehen lassen mufsten. Die Titelheldin des Lustspiels ist ein Mädchen, das seinem Geliebten treu bleiben will, doch suchen es die Eltern zu einer anderweiten Eheschliefsung zu bereden. Um nun die unwillkommenen Freier zu verscheuchen, stellt sie sich, als sei sie geistig gestört, eine Situation, aus der sich etwas machen liefse, wenn nicht der Dichter genötigt wäre, sie blofs in erzählenden Berichten vorzuführen. Sehr selten sind Scenen, wie die in Ambras Furto (II, 4), wo Camilla auftritt, über einen verhafsten Heiratsplan weinend und von einer geschwätzigen Magd getröstet. Die detaillierte Ausmalung der erwachenden Neigung, der Eifersucht, der Liebeslust und des Liebesschmerzes erwartete man gar nicht von der Komödie; für das alles bildete sich im Schäferdrama ein Stil aus, der dem Geschmack der Zeit entsprach. In der Komödie konnten sich solche Situationen erst in späterer Zeit freier entfalten, nachdem der Schauplatz von der Strafse ins Zimmer verlegt war. Eine Ausnahme machen natürlich die später zu besprechenden Novellenkomödien, zumal wenn darin Mädchen in Männerkleidern auftreten.

Die Matronen können sich auf der Bühne viel ungezwungener bewegen, als die Mädchen. Doch treten sie nicht gerade häufig auf. Verhältnismäfsig am häufigsten erscheint die Gattin, die hinter die Schliche ihres verliebten Alten gekommen ist und bald als resolutes, verständiges Weib durch umsichtige Vorkehrungen unsere Sympathie gewinnt, wie Cleostrata in Plautus Casina, bald als keifende Xanthippe den ertappten Sünder abkanzelt, wie Artemona in Plautus Asinaria. Dafs eine Frau vorgeführt wird, die selber auf Abwegen wandelt, kam in den Komödien aus der Zeit Bibbienas und Machiavellis mehrmals

Digitized by Google

vor, jetzt tritt diese moderne Figur gegenüber den Hetären und Sklavinnen nach antikem Muster wieder in den Hintergrund; nur in einigen besonders verwickelten Stücken, wo mehrere Intriguen nebeneinander herlaufen, ist auch eine Ehebruchsgeschichte als Nebenhandlung eingeflochten.

Die Kupplerin ist in der italienischen Komödie eine sehr wichtige Persönlichkeit; sie ist neben dem komischen Alten diejenige Figur, bei der zur traditionellen Charakteristik am meisten Selbstbeobachtetes hinzutritt. Sie hat fast immer eine stürmische Vergangenheit hinter sich und erscheint nun als Mutter oder Pflegemutter einer geraubten Jungfrau oder einer angehenden Cortigiana, der sie ähnlich wie die alte Cleaereta in der Asinaria es als die wichtigste Berufsmaxime einschärft, sich im Verkehr mit den Männern niemals von der Liebe hinreifsen zu lassen und stets an den Vorteil zu denken. Die Ammen, die den jungen Mädchen aus guter Familie zur Seite stehen, sind meist nicht viel besser als Kupplerinnen, sie sind gerne dem verschmitzten Diener des Liebhabers behilflich, eine Zusammenkunft herbeizuführen und verwenden aufserdem ihre praktische Lebensweisheit, um die etwaigen sittlichen Bedenken des Mädchens zu zerstreuen. Die meisten Dichter schildern diese Figur mit sichtlichem Behagen;[1] wir werden jedoch sehen, wie ein Florentiner Dichter, Girolamo Razzi, den Anlafs benutzt, um auf die soziale Gefahr einer solchen Vertrauensstellung der Amme hinzuweisen.

Mag nun aber die Schöne, die umworben wird, eine Kurtisane oder ein Mädchen aus achtbarer Familie sein, fast immer ist ihre Beraterin ein bejahrtes Weib. Die jugendliche Soubrette ist erst später eine Hauptfigur der Komödie geworden, obgleich die Renaissance-Lustspieldichter auch für diese Gestalt ein Vorbild in der Astaphium des Truculentus hätten finden können. Allerdings hat in der Calandria die schöne Fulvia eine

---

1) In Bargaglis Pellegrina tröstet die Amme den Liebhaber, dessen Geliebte von ihm schwanger ist, der aber nicht will, dafs sie einen andern heirate. Sie sagt, der Liebhaber könne sich gar nichts Bequemeres wünschen; der Mann habe in der Ehe alle Unannehmlichkeit, der Liebhaber alles Vergnügen, der eine sei gleichsam der Kaplan, der andere derjenige, welcher die Pfründe einheimst.

Digitized by Google

Dienerin, die selber den Regungen der Liebe nicht unzugänglich ist, und Aretino, der das Kurtisanenwesen mit so eindringender Sachkenntnis schildert, hat seiner Talanta sowie der Tullia im Filosofo Begleiterinnen von entschieden soubrettenhaftem Charakter beigegeben, auch in den Komödien der Sienesen haben manchmal die Gespräche zwischen Dienern und Mägden einen stark erotischen Charakter, doch sind das vereinzelte Fälle und die schlauen Diener müssen sich gewöhnlich blofs für ihre Herren anstrengen, ohne dafs sie selber durch das Glück der Liebe belohnt werden. Offenbar hängt dies damit zusammen, dafs die alten Ammen von Männern gespielt wurden und eine beliebte Aufgabe für Charakterkomiker waren, was sie ja in Frankreich noch bis ins Zeitalter Corneilles blieben.

Die Kupplerin ist gewöhnlich nicht durch ein festes Verhältnis mit der Schönen verbunden, sondern eine unabhängige Ruffiana, die, wie es gerade die Gelegenheit bringt, den verschiedenen Interessenten ihre Dienste zur Verfügung stellt. Für die Schilderung solcher Weiber stand in den italienischen Städten ein überreiches Beobachtungsmaterial zu Gebote, das schon in der erzählenden und satirischen Litteratur verwertet war, daneben war in der weitverbreiteten Celestina (s. u. Buch VI) ein unsterbliches Musterbild der Gattung gegeben und mit welcher Vorliebe man diesen Typus schilderte, geht daraus hervor, dafs ihn zwei hervorragende Lustspieldichter, Aretino und Piccolomini, der eine in den Ragionamenti, der andere in der Raffaela sich freier und ausführlicher entfalten liefsen, als dies in der gebundenen Form des Lustspiels möglich war. Gewöhnlich ist diese Kupplerin zugleich auch Betschwester, verbringt einen grofsen Teil ihrer Zeit in der Kirche und hat dadurch Gelegenheit, nicht nur sich den liebesbedürftigen Klerikern zu nähern, sondern auch die schönen Mädchen der Stadt kennen zu lernen und mit ihnen unter einer harmlosen Maske Fühlung zu gewinnen. Prachtexemplare der Gattung sind unter andern die römische Ruffiana in Aretinos Cortigiana, die sich von einem weltgeschichtlichen Hintergrund abhebt, und die alte Verdiana in Cecchis Assiuolo, die aus dem verliebten alten Geizhals Ambrogio einen möglichst hohen Lohn für ihre Kupplerdienste herausschlagen will.

Digitized by Google

Neben diesen überlieferten Figuren begegnen uns auch einige vollständig neue, für das damalige Italien charakteristische. Hierher müssen wir vor allem den Pedanten rechnen, denn der Erzieher Lydus in den Bacchides des Plautus, der den Jüngling vor den leichtfertigen Dirnen warnt und den man schon als das Urbild der Gattung bezeichnet hat, ist im Grund genommen eine farblose Nebenfigur, ebenso der Erzieher, der in der Calandria dem verliebten Jüngling gegenüber eine ähnliche undankbare Aufgabe zu erfüllen hat. Wenn Bibbiena diese Figur noch nicht mit den später üblichen komischen Zügen ausstattete, so ist dies wohl dadurch zu erklären, dafs zu seiner Zeit das grofse Publikum noch zu viel Respekt vor der neuen humanistischen Wissenschaft besafs, obwohl sich damals schon in der Entwicklung des Humanismus gezeigt hatte, dafs er, wie alles Neue im Lauf der Zeit dem Eindringen der Routine und Schablone unterworfen ist. Manche Anzeichen des späteren Pedantismus: die Verachtung des ungelehrten Pöbels, die blinde Verehrung der anerkannten Autoritäten, die grammatische Kleinigkeitskrämerei waren schon deutlich hervorgetreten. Der verknöcherte Humanist, der ebenso zum Spott herausfordert wie der verknöcherte Scholastiker, wurde wohl zuerst von dem scharfblickenden Erasmus als ein neu aufkommender Typus erkannt und beschrieben; die Schilderung der Schulpedanten im 27. Kap. des Lobs der Narrheit (1509) ist ohne Zweifel auf humanistische Gelehrte gemünzt. In die dramatische Litteratur wurde er, wie bereits erwähnt von Belo eingeführt. Der Pedant hat stets einen felsenfesten Glauben an seine eigene Vortrefflichkeit und Weisheit und ist dabei allen schwierigen Lagen gegenüber vollständig hilflos; sein mit Latinismen durchsetztes Italienisch veranlafst namentlich im Gespräch mit Leuten aus dem Volk die ergötzlichsten Mifsverständnisse, die er dann mit Äufserungen der Empörung oder des tiefsten Mitleids über den ungebildeten Pöbel begleitet; bei jeder Gelegenheit ist er mit seinen lateinischen Sentenzen und syllogistischen Figuren bei der Hand und das alles wirkt doppelt ergötzlich in den Scenen, wo der Pedant als ein vom Liebespfeil Getroffener erscheint. Freilich schützt ihn seine sentenziöse Weisheit nicht davor, von den übrigen in der schmählichsten Weise gefoppt und

Digitized by Google

hinters Licht geführt zu werden, aber dafür gewährt diese Weisheit dem Geprügelten und Verhöhnten reichlichen Trost; indem er sich an die grofsen Männer der Vorzeit erinnert, die gleichfalls vom Pöbel verkannt und vom Unglück verfolgt wurden, gewinnt er rasch seine Seelenruhe wieder.

Dafs Aretino, der geschworene Feind der Buchgelehrsamkeit, sich diese Figur nicht entgehen liefs, darf uns nicht wundern. Im Marescalco, den er noch vor dem Erscheinen von Belos Komödie dichtete, wird der Pedant das Opfer eines Bubenstreichs; der freche Bursche Giannicco befestigt ihm eine Rakete am Kleid und steckt sie in Brand und der Pedant droht mit der Verachtung der Nachwelt, wenn man ihm keine Gerechtigkeit widerfahren lasse. Ein eigentümlicher Zug, der auch sonst in der Rolle des Pedanten vorkommt, ist es, dafs er neben klassischen und humanistischen Autoritäten auch mittelalterliche Schriften, wie das Doctrinale des Alexander de Villadei im Munde führt. Um die Mitte des Jahrhunderts wird dann der Pedant immer häufiger als stehende Lustspielfigur verwertet. Öfters erscheint er als Erzieher des verliebten Jünglings z. B. in der Sieneser Komödie „Gli ingannati“ und in Calmos Travaglia. Ein Prachtstück von einem verliebten Pedanten tritt in Martinis Amore scolastico auf. Um sich seiner Angebeteten nähern zu können verkleidet er sich als Müller; er vergleicht seine Verwandlung mit den niedrigen Gestalten, die der verliebte Jupiter annahm, doch verrät er sich dadurch, dafs er auch in der angenommenen Rolle seinen italienisch-lateinischen Jargon beibehält. Das vollendetste Exemplar der Gattung sollte jedoch erst später, im Candelajo des Giordano Bruno erscheinen.[1]

Neben dem Pedanten ist der Negromant eine für die damalige italienische Gesellschaft charakteristische Figur, die schon in der Calandria als Nebenrolle und bei Ariost als Hauptperson einer Komödie verwendet worden war. Auch bei den Späteren tritt der Negromant auf, stets mit der Tendenz, den Aberglauben

1) Dafs Giordano Bruno die Komödie Belos kannte, ergiebt sich daraus, dafs der Pedant in seiner Cena delle ceneri ein Namensbruder des Beloschen Prudenzio ist.

Digitized by Google

zu verspotten. So wird er in Paraboscos Viluppo ähnlich wie bei Ariost erst als Helfershelfer der Intrigue verwendet, um dann selber schmählich geprellt zu werden. Mitunter erscheint auch ein Diener oder ein Sykophant unter der Maske des Zauberers und beredet die leichtgläubigen Alten zu den wahnwitzigsten und abenteuerlichsten Streichen, so bereits in Ricchis Tre tiranni, dann in Ambras Cofanaria und mit besonderer Virtuosität in Cecchis Incantesimi; hier wendet sich der Dichter auch im Prolog gegen den einfältigen, leichtgläubigen Pöbel, zu dem auch manche Fürsten und Prälaten gehörten.

Die Geistlichkeit war in den mittelalterlichen Possenspielen oft dem Gelächter preisgegeben worden und zwar waren es meist Vertreter der Mönchsorden, die die Kosten des Spafses zahlen mufsten. Aber während solcher Spott sich früher noch sehr gut mit kirchlicher Gesinnung vertragen hatte und auch der mit vernichtendem Hohn geschilderte Fra Timoteo auf die Zeitgenossen zunächst blofs eine spafshafte Wirkung ausübte, wurde die Vorführung solcher Gestalten im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation doch ein gefährliches Unternehmen. In Lorenzinos Aridosia tritt noch ein Priester auf, der gegen Bezahlung sich dazu bereit finden läfst, einen zur Intrigue gehörigen possierlichen Exorcismus auszuführen, er sagt freilich, dafs er es nur thue, weil durch diese List Vater und Sohn ausgesöhnt werden sollten. In Giannottis Vecchio Amoroso erscheint der Prior von San Niccolò in Pisa als ein jovialer und gutmütiger Herr, der den Jünglingen gegen den alten Sünder beisteht. Wenn von da an die Geistlichen nur noch in wenigen Ausnahmfällen[1] als komische Personen erscheinen, so hängt dies wohl auch damit zusammen, dafs man die alten kanonischen Verbote strenger nahm; aber gelegentliche satirische Anspielungen gegen die „ajutamariti“, wie sie Cecchi nennt kommen noch öfters vor, am häufigsten treten derartige Äufserungen zu Tage, wenn die geschwätzigen Kupplerinnen Erfahrungen aus ihrer Praxis zum besten geben.

Das also sind die Schachfiguren, die zu immer neuen Spielen in Bewegung gesetzt werden; durch neue Kombination

1) Aufgezählt bei Gaspary 2, 587. Über die kanonischen Verbote s. o. 1, 383f.

Digitized by Google

der überlieferten Motive entstehen neue dramatische Handlungen, die in den Grundzügen doch stets einander ähnlich sind. Gegenüber dem antiken Lustspiel mufsten sich manche Neuerungen in den Motiven der dramatischen Verwicklung aus der teilweisen Neugestaltung der dramatischen Charaktere von selber ergeben und wenn einem neueren Dichter einmal ein origineller Zug glückte, so wurde er von seinen Nachfolgern mit eben solcher Unbefangenheit wieder verwertet, als wäre es aus dem Altertum überliefert.

Viele dieser Stücke sind auch blofse Neubearbeitungen römischer Lustspiele, in denen nach dem Vorgang Machiavellis in seiner Clizia der Hintergrund sowie die Namengebung der Gegenwart angepafst ist. Eine ganze Reihe solcher Neubearbeitungen lieferten der Florentiner Cecchi und der Venetianer Lodovico Dolce, letzerer hat es sogar fertig gebracht, die Handlung des Amphitruo in das zeitgenössische Italien zu übertragen. Der Übergang von solchen Stücken zu den „Originalstücken" ist ein kaum merkbarer, zumal da manche derselben durch Kontamination aus mehreren römischen Lustspielen hervorgingen, und auch abgesehen davon wurden von den neuen Lustspieldichtern einzelne wirksame Scenen der römischen Komödie ohne weiteres übernommen. Besonders beliebt war dies Verfahren bei der Scene der Mostellaria, wo der Sklave den Alten vom Eintritt in sein Haus durch die Vorspiegelung zurückhält, dafs es von Gespenstern heimgesucht sei, ferner bei der Scene der Asinaria, wo der alte Sünder bei der Buhlerin sitzt und von seiner Frau überrascht wird, sodann bei der Scene der Aulularia, wo dem Geizhalz sein Goldschatz gestohlen wird; aus Terenz entlehnte man mit Vorliebe die groteske Kampfscene des Eunuchus, wo der verschmähte Liebhaber mit dem Parasiten, dem Koch und sonstiger Dienerschaft einen Sturm gegen das Haus der Geliebten unternimmt. Von den komischen Effekten Ariosts kehrt keiner so häufig wieder, wie der Transport des Liebhabers in einer Kiste, den Ariost wahrscheinlich aus dem Decamerone IV, 10 entlehnt hat. Und aufserdem wurden auch noch andre komische Einfälle und Züge aus dem reichen Schatz der Novellen- und Schwanklitteratur ins Lustspiel übernommen.

Digitized by Google

Durch die gröfsere Ausdehnung der Stücke waren die Dichter genötigt, die Handlung möglichst reichhaltig zu gestalten. Hierfür konnten sie von Terenz mehr lernen als von Plautus; die Terenzische Manier, mehrere Verwicklungen nebeneinander herlaufen zu lassen, kehrt fafst regelmäfsig wieder und die sich kreuzenden Intriguen aller der Kurtisanen, Kupplerinnen und jungen Mädchen, der Studenten, alten Gecken und spanischen Kapitäne, die zu einem scheinbar unauflöslichen Knäuel ineinander gewirrt sind, wirken oft ergötzlich genug; freilich sind die Voraussetzungen oft sehr gekünstelt und man fragt sich, ob denn alle diese Intriguen und Verwicklungen erforderlich waren, um zu einem befriedigenden Abschlufs zu gelangen. Ein Hauptmotiv der Verwicklung bleibt auch hier, dafs die Beteiligten, ohne es zu wissen in einem nahen verwandtschaftlichen Verhältnis stehen; mitunter bewegen sich sogar drei oder vier Mitglieder einer Familie in diesem Chaos ohne einander zu kennen, das Menächmenmotiv wird auch noch herangezogen, um den Wirrwarr zu vergröfsern und als ob es damit nicht genug wäre, auch noch das Novellenmotiv, dafs ein junges Mädchen sich als Jüngling verkleidet. Sehr beliebt ist die schon in Plautus Curculio und in Terenz Andria vorkommende Verwicklung, dafs die Nebenbuhlerschaft zweier Jünglinge um die Gunst eines Mädchens schliefslich dadurch gegenstandslos wird, dafs der eine sich als ihr Bruder herausstellt;[1] aufserdem herrscht eine entschiedene Vorliebe für die nach unserem Gefühl äufserst peinliche Situation, dafs ein alter Geck das von ihm mit Liebeswerbungen verfolgte Mädchen schliefslich als seine Tochter erkennt. Auch das kommt vor, dafs ein Jüngling, dessen Herz schon anderweitig vergeben ist, mit der vermeintlichen Witwe eines totgeglaubten Mannes vermählt werden soll, der dann natürlich zur rechten Zeit erscheint und seine Ansprüche geltend macht; d'Ambra hat diese Verwicklung zweimal, im Furto und in der Cofanaria verwertet. Selbst das ganz Unglaubliche wird uns vorgeführt, dafs Mann und Frau nach langer Trennung sich im Stück nebeneinander her bewegen, ohne sich wiederzuerkennen. In Firenzuolas Trinuzia

1) Dieselbe Verwicklung auch bei Boccaccio s. o. S. 226.

Digitized by Google

lieben zwei Jünglinge dasselbe Weib; der eine weiſs nicht, daſs sie seine Schwester ist, der andre weiſs nicht, daſs sie seine verloren geglaubte Frau ist, gerade die Ähnlichkeit mit der Vermiſsten zieht ihn an. Noch wunderlicher ist die Verwicklung in Marino Negros Lustspiel „La Pace"; dort werden zwei Ehemänner vorgeführt, deren jeder die Frau des anderen liebt; schlieſslich stellt sich heraus, daſs diese ihre Geliebten niemand anders sind als ihre längst vermiſsten und totgeglaubten Frauen aus erster Ehe. Oft sind mehrere Verwechslungsgeschichten so ineinander verwickelt, daſs die Zuschauer kaum im stande waren, den Faden der Handlung festzuhalten, namentlich bei den späteren Florentinern kostet das mehr Kopfzerbrechen, als der ganze Spaſs wert ist.[1] Die Fantesca des Parabosco bietet ein gutes Beispiel dafür, welche unglaublichen Verwicklungen sich durch gehäufte Anwendung des Verkleidungsmotivs erreichen lieſsen. Ein Bürger von Venedig hat zwei Töchter, deren eine, Buona, als Mann verkleidet unter dem Namen Paulo auftritt; die andere, Chiara, soll nach Verabredung der Väter den jungen Brescianer Pandolfo heiraten, einen Paduaner Studenten, der jedoch in die Giacinta verliebt ist und sich heimlich in deren elterlichem Hause in Venedig aufhält, als Dienerin verkleidet. Aber zunächst ohne Erfolg, denn Giacinta ist in die als Mann verkleidete Buona verliebt und benutzt den als Mädchen verkleideten Pandolfo zur Bestellung der Liebesbriefe.

Indes verwenden die Dichter groſse Sorgfalt darauf, daſs die mannigfaltigen, nebeneinander herlaufenden Intriguen doch ein einheitliches Ganzes bilden und thun sich auch darauf etwas zu gute. So weist z. B. Raineri im Prolog zur Altilia (1550) ausdrücklich darauf hin, daſs die Handlung zugleich doppelt und einfach sei und auch Caro rühmt sich im Prolog zu den Straccioni, die drei Handlungen seien derart ineinander verflochten, daſs sie als eine gelten könnten. Doch war natürlich bei diesem System die Charakterkomödie mit einer dominierenden Hauptperson ausgeschlossen.

---

1) De Sommi giebt im dritten Dialog den guten Rat, Farbe und Schnitt der Kostüme möglichst verschiedenartig zu gestalten, um die Auseinanderhaltung der Personen in dem Intriguengewirr zu erleichtern.

Digitized by Google

Wenn die Dichter uns in solche Verwickelungen stürzen, die gewöhnlich im vierten Akt ihren Höhepunkt erreichen, dann müssen sie auch im ersten und im letzten Akt lange und langweilige Auseinandersetzungen vorbringen, wie die Personen voneinander getrennt wurden — gewöhnlich durch Korsaren oder bei der Plünderung einer Stadt, etwa dem Sacco di Roma — und wie sie dann ihre Zusammengehörigkeit erkennen; die im antiken Lustspiel gewöhnliche Art der Erkennung durch ein äufserliches Zeichen — etwa durch ein Muttermal, wie in Martinis Amore scolastico — war im allgemeinen nicht beliebt, sie wird auch in Pignas theoretischem Werk ausdrücklich als ein verfehltes Auskunftsmittel bezeichnet. Nachdem einmal der Sachverhalt festgestellt ist, pflegt Plautus so rasch wie möglich dem Ende zuzueilen (vgl. namentlich den hastigen Abschlufs in der Casina und der Cistellaria); breitere und gefühlvollere Erkennungsscenen finden sich nur im Poenulus und etwa noch im Rudens. In Italien war diese letztere Art die beliebtere, die freudige Rührung äufsert sich ausführlicher und selbst die alten Geizhälse und Mädchenjäger werden mitunter sentimental. Eine Heirat mindestens mufs sich natürlich aus der Auflösung ergeben. Die geschickte Art, wie Ariost im Negromante noch am Schlufs des letzten Aktes eine neue Wendung herbeiführt, fand keine Nachahmung; eine Ausnahme bilden die Parentadi des Grazzini, der selber im Prolog auf sein Vorbild hinweist.

Mit der Gleichartigkeit der Handlung, der Charaktere und des Schauplatzes steht es auch im Zusammenhang, dafs in Bezug auf die ganze Art, wie die Personen kommen und gehen und sich auf der Bühne bewegen, manche konventionelle Eigentümlichkeiten des römischen Lustspiels beibehalten wurden. Den pedantischen Theoretikern, die durch den Gegensatz zwischen dem blinden Autoritätsglauben und dem Prinzip der Naturnachahmung so oft in Verlegenheit gerieten, verursachte besonders eine solche Eigentümlichkeit viel Kopfzerbrechen, dafs nämlich mitunter bei Plautus die Personen des Spiels sich unmittelbar an die Zuschauer wenden, während Terenz schon von Donatus dafür gerühmt wird, dafs er dergleichen vermeide. Pigna erklärt sich gegen diese Sitte und will die Anrede nur

Digitized by Google

im Prolog und in den Schlufsworten des Grex gestatten. Die vereinzelten Fälle, wo dergleichen sonst noch bei Terenz vorkommt, sucht er zu eliminieren; Plautus betrachtet er offenbar auch hierin nicht als mafsgebend.[1] De Sommi wendet sich gegen die Monologe überhaupt; er meint, lange Selbstgespräche auf der Strafse seien etwas ganz Unnatürliches. Weitschweifige Monologe, in denen die Personen Betrachtungen über ihre Lage anstellen, sind sehr häufig[2]; sie verlaufen meist in der Art, dafs zu Anfang allgemeine Sentenzen stehen und dann erst die Anknüpfung an den besonderen Fall erfolgt. Daneben finden sich aber auch öfters Monologe in der naiven mittelalterlichen Manier, die dazu dienen, die Zuhörer über bestimmte thatsächliche Voraussetzungen der Handlung zu unterrichten. Solche Monologe kommen ja auch öfters bei Plautus und Terenz vor (z. B. Trinummus V, 2, Eunuchus III, 4). Ariost hat sich gleichfalls dieses Auskunftsmittels bedient, so wenn in der Lena einer auf die Bühne tritt und uns erzählt: Ich habe dem Pacifico ein Fafs geliehen, nun höre ich aber, dafs er gepfändet werden soll, da will ich doch vorher mein Fafs in Sicherheit bringen u.s.w. Ganz besonders ungelenk und weitschweifig ist ein solcher Monolog (III, 3) in der Suocera des Varchi, der sich doch so viel auf seinen überlegenen Kunstverstand zu gute thut. Auch fehlt es nicht an jener unbeholfenen Art des Monologs, wo einer herauskommt und dem Publikum erzählt, was hinter der Scene vorgegangen ist, ein Auskunftsmittel, das auch von solchen verwendet wird, die, wie z. B. d'Ambra, auf kunstvolle Verwickelung grofsen Wert legen. Ferner kommt es ebenso wie in den römischen Komödien vor, dafs durch Belauschung eines Monologs ein Geheimnis entdeckt wird (Aulu-

1) Trotzdem hat z. B. Cecchi in der Rolle der Magd Dulcina einen ähnlichen Effekt angebracht, wie Plautus in der Cistellaria IV, 2 oder im berühmten Monolog des Euclio. Dulcina fragt in der Schlufsrede, ob keiner für sie einen Dienst wisse und wundert sich, dafs alle lachen.

2) Charakteristisch sind die Klagen eines Berichterstatters über die Langweiligkeit der Monologe bei einer Lustspielaufführung in Pesaro 1574, herausg. v. Saviotti im Giornale 12, 412. Übrigens wurde damals stets der Ausdruck Soliloquio gebraucht; „Monologo" fehlt z. B. noch in der Ausg. des Wörterbuchs der Crusca von 1746; das Wort kam, soviel ich weifs, erst in Frankreich im 17. Jahrhundert in Gebrauch.

Digitized by Google

laria, Euclio und Strobilus; Giannotti, Vecchio Amoroso II, 2, Cecchi, Dissimili IV, 3) oder dafs jemand in betrügerischer Absicht einen Monolog hält, um einen anderen, von dem er weifs, dafs er horcht, irrezuführen (Ariost, Lena III, 3, Alamanni, Flora III, 5). Als Anrede ans Publikum können auch die ironischen Apartes gelten, mit denen die Sklaven oder Parasiten die Seufzer des verliebten Jünglings oder die Prahlereien des Capitano im italienischen ebenso wie im alten römischen Lustspiel begleiten (z. B. Eunuchus 422), doch ist das ein naheliegender Effekt, der auch im geistlichen Schauspiel des Mittelalters vorkam.[1]

Am verdienstvollsten und originellsten sind die Italiener in der Führung des Dialogs und in der Belebung desselben durch anschaulich volkstümliche Wendungen, worin es die Florentiner, wie wir sehen werden, zur höchsten Meisterschaft brachten. Dagegen tritt der Wortwitz sehr zurück; wo er vorkommt, bezieht er sich meist in Nachahmung der Plautinischen Manier auf die Eigennamen, die der Dichter von vornherein zu diesem Zweck gewählt hat. Wie Plautus solche Witze an die Namen des Curculio, des Archidamidas, des chrysos Chrysalus u. a. anknüpft, so thut z. B. Firenzuola dasselbe mit den Dienern Golpe und Dormi in der Trinuzia, Cecchi in der Dote mit dem Vormund Manno „che ammanna per sè", der Verfasser des Arzigógolo mit dem Namen Ser Lesso und Ser Arrosto. Bei Plautus begegnen wir auch öfters einer eigentümlichen Art des Witzes, durch welche die dramatische Illusion aufgehoben wird. Mehrmals legt er Personen seiner Lustspiele die Worte in den Mund „wir wollen uns sputen, sonst dauert das Stück zu lange" (z. B. Mercator 996) oder sie sagen in einer abenteuerlichen Situation „das ist ja wie in einer Komödie" (Persa 464, ähnlich Miles gl. 215). Derartige Scherze finden

1) Seltener sind andere Eigentümlichkeiten des Stils der antiken Komödie, z. B. dafs einer den anderen anredet und dafs dieser ihm zuerst eine Zeitlang antwortet, ohne ihn anzusehen (z. B. in Giannottis Vecchio amoroso I, 3) oder dafs die Exposition im Gespräch mit einer persona protatica entwickelt wird. Ricchi in den Tre tiranni weist in der Inhaltsangabe ausdrücklich darauf hin, dafs er die persona protatica den Alten entlehnt habe.

Digitized by Google

sich schon bei Ariost und sie kehren dann sehr häufig wieder. In Akt IV Sc. 5 von Firenzuolas Trinuzia sagt ein Diener. „Es ist ja wie zwischen dem IV. und V. Akt einer Komödie, so ist alles aus Rand und Band“ und erhält die Antwort: „Jawohl, nur wird in der Komödie die Sache aufgelöst und hier wird sie immer verwickelter.“ Eine sehr lustige Verwertung dieses Motivs ist es, wenn der gefoppte alte Freiersman Virginio in dem Sienesischen Lustspiel „Gli ingannati“ davor Angst hat, dafs ihn die Sieneser Akademiker auf die Bühne bringen könnten, ein Effekt, den in weit schwächerer Weise auch Parobosco am Schlufs des vierten Aktes seiner Viluppo verwertet hat. Auf ein anderes komisches Effektmittel, die Verwendung verschiedenartiger Sprachen und Dialekte sei hier nur kurz hingewiesen. In der commedia erudita hatte sich schon Bibbiena dieses Effekts bedient, indem er den Facchino, der die vermeintliche Leiche des Calandro trägt, bergamaskisch sprechen läfst; zur Rechtfertigung eines solchen Verfahrens konnte man sich auf die Verwendung der karthagischen Sprache im Poenulus des Plautus berufen, wie dies bereits Ricchi in seinen Tre tiranni that. Die ausgiebigste Verwendung des Sprachengemisches werden wir bei den Venezianern finden. Doch fehlte es auch nicht an Gegnern dieser beliebten Manier, so z. B. der Sienese Alessandro Piccolomini. Er läfst zwar in seinen Komödien Amor costante und Alessandro die Spanier sich ihrer Sprache bedienen, die er allerdings zum Zweck der gröfseren Verständlichkeit dem Italienischen annähert. Aber in seinen Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik (VII, 22) erklärt er sich gegen sein früheres Verfahren. Durch das Wahrscheinlichkeitsprinzip sei es nicht zu entschuldigen, denn Seneca lasse ja auch die Griechen lateinisch sprechen und bei den griechischen Tragikern bedienten sich Personen verschiedener Nationalität doch einer und derselben Sprache. Die punischen Worte bei Plautus hätten nur den Zweck, anzuzeigen, dafs die betreffende Person ein Afrikaner sei, auch gehörten diese Worte nicht zum Zusammenhang der Handlung.

Ebensowenig wie Plautus verschmähen es die italienischen Lustspieldichter, durch derbe und obscöne Äufserungen eine spafshafte Wirkung zu erzielen. Die terentianisch gesinnten

Digitized by Google

Theoretiker sind freilich mit dieser Unsitte nicht einverstanden. Giraldi sagt, der Dichter solle das Lascive mit ehrbaren Worten verhüllen, sodafs auch Jungfrauen zuhören könnten, ähnlich äufsert sich Madius de ridiculis; er beruft sich auf die Stelle in Aristoteles' Ethik IV, 8, wonach es besser sein soll, obscöne Scherzworte nicht gerade heraus zu sagen, sondern durch die subintellectio (*ὑπόνοια*) zu wirken.[1] De Sommi hat sich über die motti licenziosi seine eigene Theorie ausgedacht. Wenn die Zuhörerschaft einer Komödie aus lauter tugendhaften Personen bestünde, so müfste man sie vermeiden; da aber die meisten nicht ganz tugendhaft seien, so müsse man solche Worte verwenden wie die Ärzte die Süfsigkeiten, die sie den bitteren Medizinen beifügen (s. o. 1, 489). Dann beruft er sich auf seine Vergleichung der Komödie mit dem menschlichen Körper (s. u. Buch III) und meint, dafs die motti licenziosi der Komödie mit den Schamteilen des Körpers zu vergleichen seien, auch insofern, als sie in derselben Proportion wie die Schamteile zu dem übrigen stehen und nicht zu viel Raum einnehmen sollten und dafs man die unanständigen Gedanken mit der Hülle anständiger Worte umgeben müsse. Aber die Praxis der Dichter stimmt mit diesen Regeln nicht überein, namentlich Secchi, Groto und die Sieneser Komiker wimmeln von Obscönitäten. Auch die Florentiner Dramatiker sind von dergleichen nicht frei, doch zeichnet sich der fruchtbarste unter ihnen, Cecchi, durch eine gewisse Zurückhaltung aus. In seinem Assiuolo freilich hat er, wie auch im Prolog zugestanden wird, ein anderes Verfahren eingeschlagen; es heifst dort, der Verfasser habe es diesmal verschmäht, die Intrigue auf das gewöhnliche Motiv der Wiedererkennung zu basieren und wolle für diesen Mangel durch gröfsere Leichtfertigkeit in Handlungen

---

1) Eine ernstere Auffassung zeigt sich in dem Kommentar des Donato Acciajuoli: obscoena, quaecumque sint et quomodocumque dicantur, minime urbanum decent. — Übrigens sagt schon Macchiavelli im Prolog zur Clizia, die unanständigen Dinge sollten so gesagt werden, dafs die Damen nicht zu erröten brauchten. Mehrmals bemerken auch die Theoretiker (z. B. Bernardino Daniello in seiner Poetica 1536, S. 34), dafs, wie in der Tragödie der Mord auf offener Bühne ausgeschlossen sei, so in der Komödie die „lascivi basci, abbracciamenti, congiungimenti venerei e simili a queste cose“.

Digitized by Google

und Worten entschädigen. Das Unglaublichste auf diesem Gebiet pflegen die alten Liebesnarren, sodann die Ammen und Kupplerinnen zu leisten; den spitzbübischen Dienern macht es die gröfste Freude, harmlosen Äufserungen einen obscönen Sinn unterzulegen; sehr häufig sind Anspielungen auf die Syphilis.[1] Die von Ariost in den Suppositi aufgebrachte Manier im Prolog mit versteckten Obscönitäten zu spielen, fand auch bei den Späteren Nachahmung.

Hinsichtlich der Versform hat sich auch in dieser Periode kein allgemein anerkannter Brauch entwickelt. Dafs der Reim als von der gewöhnlichen Rede zu sehr abweichend in der Komödie klassischen Stils zu verwerfen sei, darüber war man allerdings einig, es ergiebt sich dies nicht nur aus der Praxis der Dichter, sondern es wird auch von Theoretikern wie Vellutello in der Vorrede zu Ricchis Tre tiranni und ebenso von Alamanni im Prolog zur Flora ausdrücklich hervorgehoben. Dagegen stritt man, ob die Prosa, die Ariost in den beiden Erstlingskomödien verwandte, oder die reimlosen Sdruccioli, zu dem er sich später bekehrte, den Vorzug verdienten und nachdenen zuerst Ricchi, dann Bentivoglio den fünffüfsigen Jambus mit weiblichem Ausgang (Endecasillabo piano) verwendet hatten, kam noch ein drittes konkurrierendes Versmafs hinzu. Auch hier können wir wieder den Kampf zwischen dem Natürlichkeitsprinzip und dem blinden Glauben an die Autorität des klassischen Altertums verfolgen. Das erstere Prinzip war schon im Prolog zu Bibbienas Calandria als mafsgebend bezeichnet worden; auf demselben Standpunkt steht auch Varchi, der in seinem Ercolano

1) Solche sind auch in die Neubearbeitungen plautinischer Stücke eingeschoben, auch von Dichtern, die sich auf ihren gewählten Stil etwas zu gute thaten. Bentivoglio in seiner Bearbeitung der Mostellaria hat sich natürlich das anmutige Gespräch zwischen dem verliebten Mädchen und der schlauen Dienerin nicht entgehen lassen, die das Mädchen vergeblich davon zu überzeugen sucht, es sei besser, wenn sie sich nicht auf einen einzigen Liebhaber beschränke; er hat aber die Scene in widerwärtiger Weise entstellt, indem er unter den Gegengründen des Mädchens auch die Angst vor der Syphilis anführt, worauf die Dienerin sie auf die neu erfundenen Heilmittel hinweist. Ebenso hat Trissino in seiner übrigens ganz unselbständigen Bearbeitung der Menächmen es sich nicht versagen können, in die Arztscene eine ekelhaft obscöne Anspielung auf diese Krankheit einzuschieben.

Digitized by Google

den früheren prosaischen Fassungen von Ariosts Komödien den Vorzug giebt. Auch in Minturnos Poeta (1559) tritt ein Teilnehmer des Gesprächs Angelo Costanzi, Verfasser einer Prosakomödie I Marcelli (nach den Menächmen), als Verteidiger dieser Form auf, sie sei für die niedrigere Sphäre der Komödie geeigneter und gefalle dem Publikum besser, die Verse der lateinischen Komödiendichter seien ja auch so gut wie Prosa; das schwerwiegendste Argument ist natürlich, dafs ja auch dramatische Dichter des Altertums, wie Sophron und Xenarch, sich der Prosa bedient hätten. Die Argumente für den Vers dringen nicht sehr tief: die Komödien seien Gedichte und müfsten deshalb in Versen sein, auch entspreche das der Praxis der Komiker des Altertums. Vellutello meint, man dürfe die Prosaform nur dann anwenden, wenn auch der Inhalt modern sei und man keinen Anspruch auf Nachahmung des römischen Lustspiels erhebe. Und in der That können wir es de Sommi glauben, dafs die reimlosen Verse keinen guten Eindruck machten, wenn sie z. B. in einer Dramatisierung der Boccaccioschen Anekdoten von Calandrino verwendet wurden. Aber auch die Anhänger der Verse empfehlen stets, sie so einzurichten, dafs sie sich von der Prosa möglichst wenig unterscheiden, und nur darüber wird gestritten, ob der Sdrucciolo oder der Endecasillabo piano diese Eigenschaft in höherem Mafse besitze. Ricchi hat die Verse auch dadurch der Prosa anzunähern gesucht, dafs er eine jede Rede mitten in der Zeile beschliefsen und dementsprechend die folgende Rede mitten in der Zeile anfangen läfst. Den gröfsten Beifall fand jedoch die Handhabung der Endecasillabi durch Bentivoglio; sein Bewunderer Doni in der Libreria rühmt ihnen nach, dafs bei einer Aufführung selbst der klügste Zuhörer nicht im stande sein werde, diese Verse von Prosa zu unterscheiden und auch Varchi meint, dafs unter den Versen die Endecasillabi in der Art Bentivoglios jedenfalls den Vorzug verdienten. Weniger Beifall fand der Sdrucciolo bei den Theoretikern. Doni wirft ihm nicht ganz mit Unrecht vor, er mache „uno strepito sazievole e noioso“, während de Sommi am Sdrucciolo die Weichheit des Versausgangs rühmt und meint, es komme nur darauf an, die Zeilen durch Enjambement (scavezzare) miteinander zu

Digitized by Google

verbinden, um ihnen die Ungezwungenheit und Leichtigkeit der Prosa zu geben.[1] In der Praxis werden wir wiederholt finden, dafs derselbe Dichter sich im Lustspiel bald der Prosa, bald der Verse bedient, so z. B. Dolce, Parabosco und Salviati, die auch öfters die Sdruccioli mit Endecasillabi piani mischen und überhaupt das Möglichste leisten, um die Verse ganz wie Prosa erscheinen zu lassen. Cecchi, von dem 1550 sechs Komödien in Prosa erschienen, hat späterhin sich bald der Endecasillabi, bald der Sdruccioli bedient, und hat auch seine früheren Komödien dementsprechend umgearbeitet. Doch sind auch seine Verse öfters derart, dafs sie von früheren Herausgebern irrtümlich als Prosa aufgefafst werden konnten.[2] Andere reimlose Verse kommen nur vereinzelt vor; von Speroni hat sich das Fragment einer Komödie erhalten, worin Versi rotti, das Tragödienvermafs Speronis verwendet sind, Alamanni dichtete seine Flora in Versen von 15—17 Silben, die sich ganz wie Prosa lesen würden, wenn nicht die regelmäfsig am Ausgang der Zeile stehenden Sdruccioli einigermafsen den Vers markierten. Wenn er im Prolog sagt, die Verse seien ähnlich wie die des Plautus und Terenz, so dachte er offenbar an die Septenare und Oktonare. Aber bei weitem die meisten Dichter hielten sich an die Prosa, in der sie sich viel frischer und lebendiger entfalten und auch das Lokalkolorit ungezwungener hervorheben konnten; Lasca in einem Lobgedicht auf den Strumpfwirker und Komödiendichter Lotto sagt[3], die Komödien in Versen gefielen dem Publikum nicht und solche Komödien würden auch nur noch von Pedanten verfertigt.

Die Prologe werden vom Terenzerklärer Donat eingeteilt in empfehlende, polemische, inhaltangebende und gemischte. Die italienischen Prologe gehören meist der letzten Gattung

---

1) In den Sdruccioli sehen wir, ebenso wie dies schon bei Ariost der Fall war, das Enjambement so weit getrieben, dafs auch die Adverbia auf -mente öfters durch den Versabschlufs getrennt sind. Trissino beweist einen richtigen Einblick in das Wesen des komischen Stils, wenn er in den Endecasillabi seiner Komödie das Enjambement weit häufiger anwendet, als in seiner Tragödie.

2) Vgl. Lombardi im Giornale 3, 74 ff.

3) Rime S. 424.

Digitized by Google

an. Zu Beginn steht gewöhnlich eine Begrüfsung der Zuschauer, weiterhin bekommen die bösen Zoili ihr Teil, denen es niemand recht machen kann, oder es wird um ein mildes Urteil gebeten, öfters mit Rücksicht auf die schönen Frauen, deren Anblick für das mangelhafte Stück entschädigen müsse. Sodann wird erklärt, in welcher Stadt das Stück spiele; zur Erleichterung des Verständnisses wird wohl auch darauf hingewiesen, wer in den verschiedenen Häusern wohnt, sodann werden wir gewöhnlich über die vor Beginn des Stücks liegenden Ereignisse ausführlich belehrt; die Handlung selber wird nur andeutungsweise oder auch gar nicht erwähnt. Manchmal unterläfst auch der Prologsprecher alle derartigen Angaben und empfiehlt dafür den Zuschauern besondere Aufmerksamkeit bei denjenigen Scenen des ersten Aktes, die die Voraussetzungen der Handlung enthalten, so verweist Grazzini im Prolog zur Gelosia auf die zweite Scene, in dem zur Pinzochera auf die sechste Scene, ebenso verfährt der Prologsprecher im Arzigogolo und in Varchis Suocera. Dann kommt noch die Bitte, stillzuschweigen und zum Schlufs unterbricht der Prologo sein Gerede mit dem Hinweis auf die Schauspieler, die schon herausgekommen, um das Stück anzufangen.[1] Dieser stereotype Gedankengang wird gewöhnlich noch mit schmeichelhaften Komplimenten und frivolen Späfschen ausgeschmückt; einen Hinweis auf den moralischen Nutzen der Komödie, wie ihn Doni im Prolog zum Stufajuolo und Gabiani im Prolog zu den Gelosi anbringt, haben sich die meisten anderen vernünftigerweise gespart. In d'Ambras Cofanaria sagt der Prologsprecher nicht ganz mit Unrecht, er sei eigentlich überflüssig; die Gründe, warum die Alten Prologe dichteten, fielen bei ihm weg, denn erstens brauche er nicht um Ruhe zu bitten, zweitens habe es keinen Zweck, sich gegen die Neider zu verteidigen, denn es sei ein gutes Zeichen, wenn man solche habe, drittens ergebe sich der Inhalt aus dem Stück von selber. Mitunter wird auch das Argumento von einem besonderen Sprecher nach dem Prologo vorgetragen, wie dies schon in Bibbienas Calandria der Fall war.

1) So sagt Gelli am Schlufs des Prologs zur Sporta: „Aber da kommt der alte Geizhals, ich will rasch fortgehen, sonst meint er, ich gehörte auch zu denen, die ihm seinen Schatz rauben wollen“.

Digitized by Google

Aretino hat den Prolog in vollkommen eigentümlicher Weise behandelt, als eine selbständige komische Soloscene. In seinem Erstlingsdrama, dem Marescalco, produziert sich der Prolog mit einem virtuosenhaften Kunststück; er sagt, eigentlich könne er ganz gut allein alle die stehenden Figuren in einer Komödie spielen, die er dann treffend charakterisiert, offenbar mit entsprechendem Tonfall und Gestikulation: so den Liebhaber mit seinen herzbrechenden Seufzern, den Geizhals, den Miles gloriosus, den Parasiten, der alles an seinem Herrn wunderschön findet, die kupplerische Betschwester, die den Damen Liebesbriefe zusteckt, die Dame, die mit ihrem Anbeter kokettiert. Im Ipocrito und im Filosofo besteht der Prolog aus einer absichtlichen Häufung von drolligem Unsinn in der Art eines französischen „coq à l'âne“, in der Talanta erzählt der Prologo, wie er im Traume die Rolle des Gottes Cupido übernommen und was er in dieser Rolle erlebt habe. Dafs diese Manier Beifall fand, wird auch durch den Prolog bewiesen, den man — offenbar irrtümlich — dem Bibbiena zugeschrieben hat. Auch in der äufseren Erscheinung des Prologs suchte man — wieder nach dem Vorbild des Plautus — allerlei Variationen anzubringen; während der Sprecher gewöhnlich in einem langen Gewand, mit einem Kranz geschmückt auftrat (vgl. Marescalco und Arzigogolo) erscheint er z. B. in Firenzuolas Trinuzia als Kurier gestiefelt und gespornt, in Grotos Alteria als Negromant, der die Stadt Adria durch seine Künste auf den kleinen Schauplatz übertrug.

Öfters brachte man auch dadurch Abwechslung in die Prologe, dafs man sie in Gespräche auflöste. So tritt in Piccolominis Amor costante (1556) ein Spanier auf die Bühne, der mit dem Prologo ein Gespräch anknüpft und von diesem gleich für die Rolle des Capitano im Lustspiel angeworben wird. Zum Beginne von Aretinos Cortigiana erscheint ein Fremder auf dem Schauplatz, der sich verwundert umsieht und fragt, was denn hier vorgehe, worauf ein Gentiluomo ihm die nötige Aufklärung giebt. Durch ein ähnliches Gespräch wird z. B. auch Paroboscos Viluppo eröffnet. De Sommi empfiehlt im vierten Dialog ausdrücklich solche Abwechslung in den Prologen, die sich namentlich durch Einführung von mythologischen und

Digitized by Google

allegorischen Personen leicht erreichen lasse. Von besonderem litterarhistorischem Interesse sind die Gesprächsprologe vor Grazzinis Strega und Piccolominis Ortensio, auf die wir noch zurückkommen müssen.

Auch in Bezug auf die Einrichtung des Schauplatzes[1] bildete sich eine feste Tradition. Bei der lateinischen Aufführung in Rom 1513 war der Hintergrund durch eine prachtvoll dekorierte Wandfläche abgeschlossen, in welcher fünf mit Vorhängen versehene Öffnungen die Eingänge zu den verschiedenen Häusern andeuteten. In ähnlicher Weise war vermutlich der mit Mantegnas Bildern geschmückte Schauplatz in Mantua 1501 eingerichtet. Von der Bühnendekoration bei den Plautusaufführungen in Ferrara wissen wir nur soviel, daſs bei der Aufführung der Menächmen im Schloſshof 1486 sich fünf mit Zinnen bekrönte Häuser auf dem Schauplatz befanden, jedes mit einem Fenster und einem Eingang, also dieselbe Anzahl von Thüren wie bei der römischen Aufführung. Ebenso wurde 1499, als man den Eunuchus, Trinummus und Poenulus in einem Saal des Schlosses aufführte, der Maler Fino de'Marsigli nebst seinem Bruder mit der Anfertigung von fünf zinnengekrönten Häusern beauftragt. In den Berichten über die Aufführungen von 1502 ist von sechs Häusern die Rede, auch wird hier ausdrücklich bemerkt, daſs die Schauspieler sich in diesen Häusern aufhielten, wenn sie nicht zu spielen hatten. Soviel scheint jedoch aus den überlieferten Nachrichten hervorzugehen, daſs die Häuser in einer geraden Linie im Hintergrund aufgestellt und nicht sehr glänzend ausgestattet waren, sonst hätten wohl die höfischen Berichterstatter, die sonst den äuſseren Schmuck so eingehend beschreiben, sich auch darüber genauer ausgelassen.

Von einer künstlerischen Ausstattung in gröſserem Stil hören wir zuerst 1508, bei der Aufführung der ersten Komödie

1) Von den architektonischen Lehrbüchern der Renaissance kommt hierfür besonders dasjenige des Serlio in Betracht, dessen Werk auch den Grundriſs eines Theaterbaus, sowie drei Scenenbilder für Komödie, Tragödie und Satyrspiel enthält. Flechsig (Die Dekoration der modernen Bühne etc. Diss. Leipzig 1894) bemüht sich, den Erfinder des neuen italienischen Dekorationssystems festzustellen; zu einer Prüfung seiner jedenfalls sehr interessanten Ausführungen ist hier nicht der Ort.

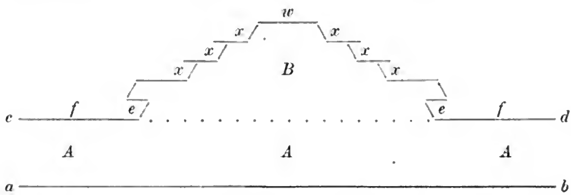
Digitized by Google

des Ariost. Der Berichterstatter Prosperi hebt nicht nur die Komödie, sondern noch mehr die Dekoration als etwas Aufsergewöhnliches hervor, sie habe „una contracta et prospetiva di una terra cum case, chiesie, campanili et zardini“ vorgestellt, also die perspektivisch angeordnete Ansicht einer Gegend mit Häusern, Kirchen, Glockenthürmen und Gärten, ein Werk des Malers Pellegrino da Udine, sehr sinnreich und mannigfaltig, so dafs man sich gar nicht habe daran satt sehen können. Mit ähnlicher Begeisterung äufsert sich Castiglione über die Dekoration zur ersten Aufführung der Calandria in Urbino 1513; er schildert ausführlich, mit welcher täuschenden Wahrheit die nachgeahmten Prachtbauten mit ihrem scheinbaren Schmuck von Marmor, Alabaster und kostbaren Steinen in der perspektivischen Anordnung hervorgetreten wären. In den folgenden Jahren mehren sich dann die Schilderungen solcher Dekorationen [1], auch die trefflichsten Künstler des Zeitalters hielten sich nicht für zu gering, dergleichen zu entwerfen, so z. B. in Urbino Girolamo Genga, in Mantua Giulio Romano, in Florenz Aristotile da Sangallo, in Rom Peruzzi und einmal bei der Aufführung der Suppositi 1519 auch Raphael. Es reizte sie offenbar, die architektonischen Bilder zu verkörpern, die ihrer Phantasie vorschwebten, unbeengt durch den Kostenpunkt oder sonstige Rücksichten, die der Ausführung in dauerhaftem Material hätten im Weg stehn können; die Ausführung eines solchen perspektivischen Bildes in grofsem Mafsstab mufste ihnen als eine interessantere Aufgabe erscheinen, als wenn sie z. B. auf dem Hintergrund ihrer Gemälde ihren architektonischen Phantasien freien Lauf liefsen. Manchmal war in diesen Dekorationen durch ein charakteristisches Gebäude, etwa die Kuppel von Florenz oder den schiefen Thurm von Pisa angedeutet, in welcher Stadt die Komödie spielen sollte und dann pflegte der

1) Eine der kostbarsten scheint diejenige gewesen zu sein, die für die Aufführung einer Komödie in Mailand während der Anwesenheit des späteren Königs Philipp II. im Dez. 1548 und Jan. 1549 hergerichtet wurde. Sie stellte Venedig dar, an den Kirchen und Tempeln befanden sich Schlaguhren, am Himmel zeigte sich erst die Sonne, dann Sterne, auch Wolkenzüge; die Personen kamen in Gondeln auf die Bühne. Vgl. Calvete de Estrella, Viaje del Principe Don Felipe etc. Antw. 1552 Bl. 27 f.

Digitized by Google

Prologsprecher besonders darauf hinzuweisen, manchmal aber fehlte auch ein solches Merkzeichen und dann hiefs es blofs im Prolog: diese Stadt soll z. B. für heute Florenz vorstellen, das nächste Mal etwas andres. Das Theater, das Herzog Alfons I. von Ferrara 1528 nach den Angaben Ariosts konstruieren liefs, zeigte eine perspektivische Darstellung der Piazza von Ferrara mit ihren Kaufläden, eine Dekoration, die für Ariosts damals aufgeführte Lena sehr gut pafste, die man aber, wie es scheint, auch für die folgenden Aufführungen bis zum Brand des Theaters am 31. Dez. 1532 benutzte. Man hat wohl überhaupt eine solche Dekoration, die immerhin einen grofsen Aufwand von Mühe verursachte, so lange wie möglich stehen lassen.



Nach Einführung der perspektivischen Dekorationen gewann der Schauplatz folgende Gestalt: Die Schauspieler agierten auf dem erhöhten Proscenium *A*, durch die Linie *a b* ist das Proscenium gegen die Zuschauer abgegrenzt. Die Linie *c d* bezeichnet die Basis der Hinterwand, die bei den alten Römern und auch bei der erwähnten römischen Aufführung eine einheitliche Fläche bildete, nun aber in der Mitte durchbrochen wurde und den Ausblick auf die perspektivische Dekoration eröffnete. Während die Prosceniumsfläche horizontal war, stieg die Fläche *B*, auf der sich die Dekoration erhob, gegen den Hintergrund empor; diese Fläche war abgegrenzt durch die Kulissen *x*, doch bestand eine jede Kulisse nicht wie in späterer Zeit aus einer einzigen Fläche, sondern aus zwei Flächen, die zusammen einen stumpfen Winkel bildeten, wodurch die mannigfaltigsten architektonischen Wirkungen mit Säulenstellungen, Arkaden, Balkonen u. s. w. ermöglicht waren, zumal wenn man den Rat Serlios befolgte und diese Kulissen nicht streng symmetrisch

Digitized by Google

anordnete. Der Abschlufs *w* konnte auf die mannigfaltigste Art gestaltet werden, auf Serlios Dekorationsbild steht hier eine Kirche mit hohem Thurm. Für die wirkungsvolle Ausstattung dieses ganzen Raumes giebt Serlio sinnreiche und detaillierte Vorschriften. Für das Spiel der Darsteller war diese ganze Fläche *B* schon deshalb nicht verwendbar, weil durch die Erscheinung eines Menschen in diesem Raum die perspektivische Illusion gestört werden mufste, doch giebt Serlio Anweisungen wie man, wenn die Scene leer sei, zur Unterhaltung der Zuschauer kleinere Figuren aus Pappe, z. B. Musikanten oder Soldaten, im Hintergrund über die Bühne ziehen lassen könne. Indes werden die Schauspieler wahrscheinlich den Teil der aufsteigenden Fläche benutzt haben, der an das Proscenium angrenzt, denn die Vertiefung konnte ihnen ähnliche Dienste leisten wie der Angiportus der römischen Bühne, sie konnten sich z. B. dahin zurückziehen und hervorlugen, wenn sie ein auf dem Proscenium geführtes Gespräch belauschen wollten. Die Ausgänge aus den Häusern der Beteiligten befanden sich wohl in den Flächen *e* und *f*.[1] Wenn jemand von anderswoher auf die Bühne treten wollte, so mufste er die Durchgänge *ac* oder *bd* benützen, die den Versurae des altrömischen Theaters entsprechen. Dafs die Bühne durch einen Vorhang abgeschlossen war, wird zum erstenmal gelegentlich der Aufführung der Suppositi in Gegenwart Leos X. in Rom 1519 erwähnt, hier befand sich auf dem Vorhang das bekannte groteske Spottbild auf eine der wunderlichsten Figuren des damaligen Rom, den Fra Mariano. Dafs jedoch der Vorhang bei glänzenderen Aufführungen allgemein üblich war, ergiebt sich u. a. aus einer Stelle im Abenteuer von der Rocca di Tristano, das

1) Aus de Sommis viertem Dialog erfahren wir, dafs mitunter, besonders in Spanien, die Häuser so eingerichtet waren, dafs man auch in die Zimmer hineinsehen konnte, doch tadelt de Sommi dies, wenn es auch einen schönen Anblick gebe und zur Wahrscheinlichkeit der Handlung beitrage, denn andererseits sei es doch sehr unwahrscheinlich, dafs an einem Zimmer die vordere Wand fehle; es sei besser in einem solchen Fall die Scene auf einem Altan oder in einer Loggia spielen zu lassen. Auf diese Art kamen wohl auch Scenen zur Darstellung, wie die in Secchis Inganni, wo eine Frau beobachtet, wie ihr Alter mit einer Kurtisane schäkert.

Digitized by Google

Ariost für die Ausgabe des Roland von 1532 neu hinzudichtete. Diese Stelle bestätigt die Thatsache, dafs wie im alten Rom die Bühne damals nicht durch Heraufziehen, sondern durch Herabfallen des Vorhangs enthüllt wurde. Ariost sagt: als die schöne Heldin Bradamante das Visier von ihrem Antlitz entfernte, bot sich ein Bild dar, wie wenn beim Fallen des Vorhangs die Bühne von tausend Lichtern erstrahlt und stolze Gebäude, Triumphbogen, Statuen, Gemälde und Vergoldung sichtbar werden.[1]

Bei einer Lustspielaufführung war neben dem Stück selber auch die Ausfüllung der Zwischenakte eine wichtige Angelegenheit. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatte sich der Gebrauch entwickelt, in den Zwischenakten glänzend ausgestattete pantomimische Darstellungen mit Musikbegleitung vorzuführen. Machiavelli hat auch die Zwischenpausen durch seine eigene Kunst ausgeschmückt; seine klangvollen Madrigale, zum Gesangsvortrag bestimmt, leiten auch durch ihren Inhalt von einem Akt zum andern hinüber, was indes nicht ausschlofs, dafs Machiavelli eines dieser Madrigale auch in den Zwischengesängen der Clizia verwenden konnte. Der Berichterstatter über eine Florentiner Komödienaufführung in den Jahren zwischen 1516 und 1519 verbreitet sich ausführlich über die schöne Zwischenaktsmusik, die stets mit grofser Kunst die Stimmung des vorhergehenden Akts festgehalten habe.[2] Diese einfachere, sinnvollere und dabei weniger umständliche und kostspielige Ausfüllung der Zwischenakte wurde namentlich von den florentinischen Lust-

---

1) Vgl. Orlando Furioso 32, 80. Die Redensart „Vo' levarti dalla scena i panni“ (43, 10; in der Ausg. v. 1516: 39, 10) können wir als einen noch früheren Beweis dafür betrachten, dafs der Gebrauch des Vorhangs bekannt war. In den Zwischenakten blieb damals die Scene offen; dafs wie in England zu Shakespeares und in Frankreich noch bis zu Voltaires Zeit die jungen Herren mitunter auf der Bühne Platz nahmen, ergiebt sich aus einer Äufserung Giannottis gelegentlich einer Aufführung der Mandragola (Opere 1850; 1, 228), eine Stelle, auf die bereits Gaspary aufmerksam gemacht hat.

2) Vgl. Vite degli uomini illustri della Casa Strozzi, Firenze 1892 S. XIII. Das Datum ergiebt sich daraus, dafs die Aufführung von dem Herzog Lorenzo von Urbino veranstaltet wurde.

Digitized by Google

spieldichtern oft angewendet; wenn z. B. in Giannottis Vecchio amoroso und in Varchis Suocera diese Madrigale als „Cori" bezeichnet werden, so geschieht dies wohl, um an die Übereinstimmung dieser Zwischenaktsgesänge mit der Kunstübung des klassischen Altertums zu erinnern. Im allgemeinen war aber doch wohl die Meinung herrschend, dafs ein Chor nach antiker Art nicht zum Stil der Komödie passe, Pigna begründet dies damit, dafs der Chor den Anteil des Volks an den Begebenheiten ausdrücke und dafs ein solcher Anteil bei den von der Komödie dargestellten Begebenheiten aus dem Privatleben unwahrscheinlich sei. Trissino läfst allerdings in seiner Bearbeitung der Menächmen am Schlufs jedes Aktes einen Chor auftreten; wie aus der Widmung hervorgeht, glaubte er damit — ähnlich wie schon früher Reuchlin — den Stil der Aristophanischen Komödie nachgeahmt zu haben.[1] Doch kommt es vor, dafs man auch den Zwischenaktsgesängen etwas von dem Reiz fürs Auge zu verleihen suchte, der den Intermedien eigen war; so wird in Grazzinis Gelosia, die zur Nachtzeit spielt, der erste Gesang von einem Priester der Diana vorgetragen, der zweite von Satyrn, die auf Beute ausziehn, der dritte von Hexen u. s. w. Das Publikum hat jedoch offenbar die reichen und farbenprächtigen Intermedien vorgezogen und die Dichter haben sich hierüber oft genug beschwert. So Trissino in seiner Poetik und Bernardino Pino, der in seiner Abhandlung über die Komödie (1586) sich darauf beruft, mit welcher Verachtung Horaz über die Liebhaberei des römischen Publikums für leeres Schaugepränge urteile (his plebecula gaudet Ep. 2, 1, 158). Auch de Sommi erklärt sich im vierten Dialog gegen die „Intermedii visibili", die die Aufmerksamkeit der Zuschauer von der Komödie ablenkten, und meint, dieser Übelstand sei nur dann zu vermeiden, wenn die Intermedien in der Komödiensphäre blieben und etwa Tänze und Gesänge von Handwerkern, Bettlern oder Lastträgern darstellten. Wenn man jedoch prunkvoll ausgestattete mythologische Scenen vorführe, z. B. die Drachensaat des Cadmus oder die Befreiung der Andromeda, so werde die

---

1) In der Widmung erklärt er die Worte des Horaz über den Chor „turpiter obticuit u. s. w.": che vuol dire che fu brutta cosa che'l Coro tacesse!

Digitized by Google

Aufmerksamkeit des Zuschauers dadurch so sehr in Anspruch genommen, dafs er sich für die listigen Streiche des Sklaven und die Seufzer des Liebhabers in der Komödie nicht mehr interessiere. Aber man kann dem schaulustigen Publikum doch nicht ganz unrecht geben. In den farbenprächtigen Intermedien, zu denen die ersten Architekten und bildenden Künstler des Zeitalters ihre Hilfe liehen, hat sich wohl oft der Geist der italienischen Renaissance schöner offenbart als in den Komödien selber. Und wie früher in den Briefen der Hofberichterstatter bei der Schilderung von Festvorstellungen das Hauptgewicht auf die Intermedien gelegt wurde, so blieb es auch, als man begann, Relationen über solche Feste durch den Druck zu veröffentlichen.[1] Bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs Francesco von Toscana (1565) erschien die Festkomödie (d'Ambras Cofanaria) zusammen mit einer Beschreibung der Intermedien unter dem charakteristischen Titel: Descrizione degli Intermedii rappresentati colla commedia u. s. w.; in der Widmung wird die Sitte der Intermedien gelobt, denn durch die Intermedien und die Musik hätten auch die des Italienischen unkundigen Ausländer Vergnügen an solchen Vorstellungen. Noch beliebter wurden aber die Intermedien, als zur Instrumentalmusik auch Gesangsvorträge der Darsteller hinzutraten und man aufserdem die einzelnen Intermedien durch eine fortlaufende Handlung verband; in den Intermedien der Festkomödie von 1565 war die Geschichte von Amor und Psyche dargestellt. In dieser Form bilden die Intermedien die unmittelbare Vorstufe der Oper.[2]

* * *

Wenn auch die Lustspieldichtung mehr und mehr einen schablonenhaften Charakter annahm, so haben sich doch dank dem stets wirksamen partikularistischen Zug des italienischen Geistes-

---

1) Ausführliche Mitteilungen über derartige Publikationen enthält die Schrift von Angeli, Notizie per la storia del teatro a Firenze nel secolo XVI. Modena 1891.

2) Die Entwicklung der Oper aus den Intermedien wurde in lehrreicher Weise dargestellt von Giannini, Origini del dramma musicale im Propugnatore N. S. VI, 1 (1893) S. 240ff.

Digitized by Google

lebens in mehreren Städten und Landschaften besondere Abarten des allgemeinen Typus entwickelt. Wir werden daher bei Musterung der einzelnen Erscheinungen am besten von Ort zu Ort vorwärts schreiten.

In Ferrara, der Geburtsstätte des neuen Lustspiels, wirkte Ercole Bentivoglio, ein Angehöriger des berühmten Bologneser Geschlechts, ein persönlicher Freund und Verehrer Ariosts, dessen Tradition er im Lustspiel fortsetzen wollte. Noch als Kind kam er 1513 nach Ferrara und für die dortige Bühne ist auch sein bestes dramatisches Werk bestimmt, die Fantasmi, die, nach den politischen Anspielungen im Prolog zu schliefsen, etwa 1540 aufgeführt wurden. Es ist eine geschickte Modernisierung der Mostellaria; der Verfasser bekennt dies selber im Prolog, wo der blinde Glaube der Zeit an die Unübertrefflichkeit der Vorbilder des Altertums rückhaltlos zum Ausdruck kommt. Doch hat er sein Vorbild durch glücklich erfundene Zusätze bereichert, z. B. wie die Dienerschaft für den Herrn und seine Geliebte den Tisch deckt und sich in dem Gedanken freut, dafs die Liebenden keinen starken Appetit entwickeln und die meisten Leckerbissen übrig lassen würden. Das böse Weib des Nachbarn, das bei Plautus nur erwähnt wird, produziert sich hier in einer grofsen Zankscene auf der Bühne. Die Handlung ist, wie in Ariosts letzten Stücken, nach Ferrara verlegt. Bentivoglio war jedoch kein starkes dichterisches Talent, trotz der dick aufgetragenen Schmeicheleien, die ihm als einem vornehmen Herrn von den zeitgenössischen Litteraten gespendet wurden. Dies zeigt sich noch deutlicher in einer andern Komödie, der Gelosia, wo er, nach seinem eigenen Geständnis im Prolog, durch anhaltende Bemühung und Anstrengung eine selbsterfundene und nicht von Griechen oder Lateinern entlehnte Lustspielhandlung zu stande gebracht hatte. Das Grundmotiv wäre an sich nicht übel: ein eifersüchtiger Arzt, Dottore Erminio, will vor seinem Hause aufpassen, ob sich niemand zu seiner Frau schleiche, er vermummt sich zu diesem Zwecke in einen Anzug, den ihm der Spitzbube Truffa verschafft hat, und Truffa giebt dafür das Habit des Doktors dem jungen Fausto, der eine Nichte des Doktors liebt und sich in dessen Kleidern ins Haus schleichen will. Von ko-

Digitized by Google

mischer Wirkung ist namentlich, wie Fausto im Doktorgewand mehrmals hintereinander von Leuten aufgehalten wird, die ihn zu Patienten holen wollen, und wie er jedesmal die verzweifeltsten Anstrengungen macht, um sich herauszureden. Der Mangel eigentlicher komischer Begabung zeigt sich besonders in den wiederholten Versuchen, dem Ariost in witzig pointierten Wendungen des Dialogs nachzueifern, an manchen Stellen versucht er es auch, durch Obscönität den mangelnden Witz zu ersetzen.[1] Bentivoglios Komödie „I Romiti“, die nach Donis Behauptung der Welt ein endgültiges Muster für die Komödiendichtung gewähren sollte, ist niemals erschienen. In Ferrara lebten auch die Theoretiker Giraldi und Pigna, die uns als Verehrer des Terenz und Gegner des Plautus schon bekannt sind. Aber wenn wir die Komödie betrachten, in der Giraldi seinen Standpunkt praktisch bethätigte, dann wird es uns begreiflich, warum die Terentianer das Publikum nicht bekehren konnten. Giraldis Komödie Gli Eudemoni[2] behandelt in Endecasillabi und mit den Kunstmitteln des Terenzischen Stils eine Begebenheit aus des Verfassers Novellensammlung mit Trennungen und Wiedervereinigung und zwei täuschend ähnlichen Geschwistern, deren eines dem Vater verkauft wird, ohne das er es erkennt. Nach dieser Probe haben wir es schwerlich zu beklagen, dafs Pignas Komödie Vestaria verloren gegangen ist, in der er sich nach seinem eigenen Geständnis die erste Manier Ariosts zum Muster nahm.

In Siena hatte schon früher das bäuerliche Lustspiel eine bestimmte traditionelle Form angenommen; das höhere Lustspiel wurde dort in der 1525 gestifteten Accademia degli Intronati gepflegt. Zu den Intronati gehörten Männer aus den vornehmsten und gebildetsten Kreisen der Stadt, gleich in der ersten Zeit finden wir Namen wie Francesco Piccolomini, Antonio Vignali, Claudio Tolomei, Marcello Cervini, den späteren Papst Marcellus II unter den Mitgliedern vertreten; bald gesellten sich auswärtige Gröfsen hinzu wie Bembo, Giovio und Folengo, der sich selber diese Ehre in einem lateinischen Epi-

---

1) Über eine solche Stelle in den Fantasmi s. o. S. 291.

2) Erst lange nach seinem Tode veröffentlicht (Ferrara 1877).

Digitized by Google

gramm ausgebeten hatte.[1] Bei den Aufführungen, die die Intronati zur Karnevalszeit veranstalteten, traten ihre sprachwissenschaftlichen und sonstigen Velleitäten in den Hintergrund, hier zeigen sie sich ganz als Lebemänner und sie heben es auch in ihren Prologen mit besonderem Nachdruck hervor, dafs ihr Hauptzweck sei, den berühmten Schönheiten von Siena zu huldigen. Man darf es wohl nicht zu ernst nehmen. wenn sie 1531 in einem Vorspiel „Il Sacrificio“ erklären, durch die Sprödigkeit der Damen abgeschreckt zu sein und ihnen den Dienst aufkündigen zu wollen, sie bringen Symbole ihrer Liebe auf einem Altar als Opfer dar, der eine ein von Thränen nasses Schnupftuch, der andere einen Handschuh seiner Dame, ein dritter Sonette, die ihm die Dame geschickt hatte, und dergleichen mehr.[2]

Der Anschlufs an die Muster des Altertums hat in den Stücken der Intronati nicht den sklavischen Charakter wie anderwärts; wenn einer von ihnen, Giovanni Vignali (Arsiccio † 1559), uns in seiner Floria nichts als eine Übertragung der Handlung des plautinischen Poenulus nach Florenz darbietet, so ist das eine Ausnahme. Das Stück ist auch offenbar nicht für eine Aufführung durch die Intronati bestimmt. Wenn der Prologsprecher sagt, die Nonnen hätten ihn herausgeschickt, so sollte man meinen, dafs die Aufführung in einem Nonnenkloster stattfand, aber bei einer Komödie dieses Inhalts ist das doch kaum anzunehmen; es mufs sich da um einen für uns nicht mehr verständlichen Witz handeln. Doch ist es sehr begreiflich, wenn der Prologsprecher weiterhin sagt, die Zimperlichen und Scheinheiligen sollten hinausgehen.

Im übrigen ist ihren Stücken der Zug gemeinsam, dafs in ihnen nicht das Weib als blofses Objekt der Intrigue erscheint, dafs vielmehr für die vorgeführten Liebesnöte ein tieferer Anteil der Zuschauer vorausgesetzt wird, dafs auf Seelenbewegungen und Seelenstimmungen eingegangen wird, die bis dahin mehr in der Novelle zum Wort gekommen waren. So

---

1) Vgl. Luzio im Giornale 14, 370.

2) Das „Sacrificio“ wird öfters mit dem Lustspiel „Gli Ingannati“ verwechselt, dem es in mehreren älteren Drucken vorangestellt ist.

Digitized by Google

wird in den Ingannati, dem ältesten bekannten Stück ihres Repertoires (1531) vorgeführt, wie die schöne Lelia als Page verkleidet in die Dienste ihres früheren Verehrers Flaminio tritt, der sie in ihrer Verkleidung nicht wiedererkennt. Er verwendet sie als Liebesbotin und will durch ihre Hilfe die Gunst der spröden Isabella gewinnen, die nun ihrerseits sich in die verkleidete Lelia verliebt. Nach mancherlei Verwicklungen vermählt sich Isabella mit einem Zwillingsbruder Lelias, der ihr täuschend ähnlich sieht und durch den Sacco di Roma von ihr getrennt worden war und Lelias treue Liebe wird durch die Wiedervereinigung mit Flaminio belohnt, also dieselbe Reihe von Begebenheiten, die in einer Novelle Bandellos und dann in Shakespeares „Was ihr wollt“ behandelt ist; die Filiation dieses Stoffes ist noch nicht hinlänglich aufgeklärt. In Alessandro Piccolominis „Amor costante“ — aufgeführt 1536 zu Ehren der Anwesenheit Karls V. — erscheint ein Liebespaar, Lucrezia und Ferrante, die sich früher in der Fremde heimlich vermählt hatten, dann aber getrennt wurden. Lucrezia wohnt in Pisa bei ihrem Pflegevater Guglielmo, Ferrante ist unter dem Namen Lorenzino in Guglielmos Dienste getreten und giebt sich nach einiger Zeit Lucrezia zu erkennen. Eines Tages werden sie nun bei einem zärtlichen Zusammensein von Guglielmo ertappt, dieser fesselt sie und will sie zwingen, Gift zu nehmen. Doch da naht ein Retter in Gestalt des jungen Giannino, der schon seit längerer Zeit Lucrezia hoffnungslos liebt und nun an ihre Schuld nicht glauben will. Da er in das Haus eindringt, um das äufserste abzuwenden, klärt sich alles auf; auch zeigt es sich, dafs Lucrezia seine Schwester ist, worauf er dann die lange verschmähte Liebe einer anderen Jungfrau Margherita erwidert. In Piccolominis übermütig-lustigem Intriguenstück Alessandro ist als Nebenhandlung die Liebesgeschichte eines als Mädchen verkleideten Jünglings und eines als Jüngling verkleideten Mädchens eingeschoben. Die beiden hatten sich schon früher geliebt und wurden dann durch abenteuerliche Schicksale auseinandergerissen; sie erkennen sich nun nicht wieder, das Mädchen meint, der Jüngling sei gleichfalls ein Mädchen, der Jüngling meint, das Mädchen sei gleichfalls ein Jüngling, aber doch fühlen sie sich durch eine

Digitized by Google

sympathische Kraft zu einander gezogen. Die Haupthandlung dreht sich in der üblichen Weise darum, dafs ein Jüngling Cornelio die Tochter eines wunderlichen alten Narren in seine Gewalt zu bekommen sucht, doch bleibt nicht alles den schlauen Intriguen eines Dieners überlassen; als Cornelio schon so weit ist, dafs er auf einer Strickleiter zu ihr hinaufsteigen kann, sind wir noch Zeugen, wie er sie in einem zarten Liebesgespräch gewinnt. In dem Ortensio[1] — aufgeführt zu Ehren des Herzogs von Toscana i. J. 1560 — tritt die Heldin Virginia in doppelter Gestalt auf, bald in Weiberkleidern als Leandros Frau, bald in Männerkleidern als Leandros Freund, als solcher heifst sie Ortensio und läfst in sinnreich doppeldeutigen Worten dem Zuschauer erkennbar ihre Doppelrolle durchblicken, zu der sie genötigt ist, weil sie nach den verwickelten Voraussetzungen des Stückes wegen einer Erbschaftsklausel in Männerkleidern auferzogen wurde.

Durch die verworrenen Liebesintriguen werden mitunter Situationen herbeigeführt, die hart ans Tragische grenzen, doch wird im ganzen der Lustspielton festgehalten; im Vorspiel zum Ortensio sagt die Komödie zur Tragödie, dafs die fröhlichen Sienesen nicht viel von ihrer Schwester wissen wollten. Auch ist nur wenig von der keuschen traumhaften Poesie zu verspüren, mit der Shakespeare die Situation der Ingannati umkleidet hat; es wimmelt von obscönen Späfsen und in den Scenen, wo verkleidete Mädchen auftreten, fehlen auch nicht Bemerkungen, die sich auf das griechische Laster beziehen. Voll gewagter Scherze sind namentlich die Scenen, wo der verliebte Alte auftritt, der übrigens in diesen Stücken vortrefflich gelungen ist. So der alte Nastagio im Ortensio, den die Gevatterin Mona Gentile, eine prächtige Figur, vergeblich von seinen Heiratsgedanken abzubringen sucht, er denkt es sich gar zu schön, wenn sein junges Frauchen ihn pflegt und ihm, wenn er nach Hause kommt, stets die Pantoffeln in Bereitschaft hält. Der alte

1) Fraglich, ob von Piccolomini verfafst; wenn dieser als bejahrter geistlicher Herr sich zur Autorschaft des Alessandro und Amor costante bekennt s. o. S. 289, so ist nicht recht abzusehen, warum er die Autorschaft des Ortensio verheimlicht haben sollte, es sei denn aus dem Grund, weil diese Komödie aus einer späteren Zeit seines Lebens herrührt.

Digitized by Google

Costanzo (in Piccolominis Alessandro), der der Frau des Capitano nachläuft und dadurch im eigenen Hause dem Liebhaber seiner Tochter freies Feld läfst, ist ein würdiges Gegenstück zu Bibbienas Calandro. Der Diener des jungen Liebhabers stellt die tollsten Geschichten mit ihm an; er steckt ihn in eine groteske Verkleidung, instruiert ihn wie er sich ins Haus der Liebsten schleichen soll, wo er dann durch Einsperrung im unappetitlichsten Raume des Hauses in Sicherheit gebracht wird und dergleichen mehr. Der spanische Edelmann ist schon bei den Sienesen eine stehende Figur; er spricht stets seine Muttersprache. Im Alessandro ist der Capitano ein Italiener und wird von seinem Bedienten ironisiert, vor allem in einer köstlichen Scene, wo die beiden nach homerischer Art die Geschichte ihrer Degen erzählen. Viel schlechter als die Spanier kommen die Neapolitaner weg, die im Amor costante und im Ortensio auftreten. Im Amor costante ist der Neapolitaner ein Geck von achtundvierzig Jahren und Sonettendichter, der seinen Dialekt spricht und die ihn verschmähende reiche Margherita umwirbt. Im Ortensio rühmt er sich seines Glückes bei den Frauen und seiner glänzenden Verhältnisse, der Parasit Scrocca giebt vor, ihm bei seinen Liebesabenteuern beistehen zu wollen und narrt ihn in der üblichen Weise, indem er ihn in das Kostüm eines alten blinden Bettlers steckt; in dieser Rolle mufs er dann immer, wenn es dem Betrüger und seinen Spiefsgesellen pafst, die Augen schliefsen. Aber auch der Betrüger wird betrogen; als er die vermeintlichen Reichtümer des Neapolitaners heimlich entwenden will, findet er nichts vor. Dieses Sprachengemenge, das so wenig nach unserm Geschmack ist, wird nach dem Prolog zum Ortensio eingeführt „per aggiungere agli altri quel diletto che apportar suole in scena la diversità de' parlari". So tritt im Amor costante, der in Pisa spielt, auch ein deutscher Student auf, doch scheinen die Sprachkentnisse des Verfassers nicht weiter gereicht zu haben, als zu dem Fluch cozz sacrament. Dafs in dieser bunt zusammengewürfelten Gesellschaft auch die kupplerischen Betschwestern nicht fehlen, versteht sich von selbst. Alessandro Piccolomini scheut sich sogar nicht vorzuführen (Alessandro IV, 5), wie sie eine Beratschlagung halten, um einen verliebten Kanonikus

Digitized by Google

auszubeuten. Aus dem allem ergiebt sich, dafs in den Sieneser Lustspielen von sklavischer Nachahmung der Alten wenig zu spüren ist, selbst die konventionellen Figuren der Diener und Parasiten sind durch die lebendige Beobachtung aufgefrischt, die schablonenhafte Manier der Auflösung des Gewirres durch Wiedererkennungen ist freilich beibehalten.

* * *

In Florenz scheint zu Anfang des besprochenen Zeitraums, während der Herrschaft des Tyrannen Alessandro (1530—37) die Komödiendichtung nicht sehr in Blüte gestanden zu haben, doch besitzen die spärlichen erhaltenen Denkmäler auch jetzt noch einen erhöhten Wert durch den Umstand, dafs sie von Männern herrühren, die an den grofsen politischen Ereignissen in ihrer Vaterstadt thätigen Anteil nahmen. Donato Giannotti hatte schon in seinen Jugendjahren ein unbedeutendes Lustspielchen in den damals üblichen Reimen verfafst; als gereifter Mann hatte er bei der ruhmreichen Verteidigung seiner Vaterstadt mitgewirkt und dann nach der Rückkehr der Medici seine unfreiwillige Mufse ähnlich wie schon früher Machiavelli zu litterarischen Arbeiten benützt. Damals entstand sein Lustspiel „Il vecchio amoroso“ (1536), in welchem er sich der litterarischen Richtung anschliefst, die inzwischen die Herrschaft erlangt hatte. Es ist eine Bearbeitung von Plautus Mercator. Giannotti hat hier, wie Machiavelli in der Clizia, ein römisches Lustspiel auf toscanischen Boden übertragen, doch ist bei ihm die neue Lokalfarbe weit geschickter und lebendiger über das ganze Stück verbreitet. Im Mittelpunkt steht natürlich wie bei Plautus der alte Sünder, der seinem Sohn ins Gehege kommt, neben ihm erscheint auch seine Frau, die erst im 15. Jahrhundert in den plautinischen Text eingeschoben wurde. Hier wird sie von dem Alten sehr schlecht behandelt, als sie z. B. fünf Paternoster beten will, sagt er zu ihr: „Du meinst wohl, dafs der liebe Gott so ist wie du, dafs er auf nichts hört, wenn man es ihm nicht fünf- oder sechsmal sagt“. Aufserdem hat Giannotti die Handlung durch geschickte Verwertung von Motiven aus anderen Komödien manigfaltiger gestaltet, so

Digitized by Google

finden wir eine lustige Gespensterscene im Stil der Mostellaria, und zum Schlufs wird ähnlich wie in der Casina durch eine Wiedererkennung die eheliche Verbindung der jungen Leute ermöglicht. Sehr ergötzlich ist es auch, wie der alte Sünder zum Schlufs in sich geht und fromm thut und sich darauf freut, welche Wonne er nun in Kontemplationen über Maria, Joseph und die Gottesmutter empfinden werde. In den Gegensatz der Jungen und Alten hat Giannotti ein politisches Element eingemischt; den Alten wird vorgeworfen, sie hätten durch ihre Mifswirtschaft das schöne Toscana zu Grunde gerichtet. Das Stück spielt wie so viele italienische Komödien zur Karnevalszeit und das giebt dem Dichter Anlafs in einer anmutigen Scene vorzuführen, wie die Jünglinge einer schönen Frau Orangen zum Fenster hinaufwerfen und diese dafür von ihrer strengen Schwiegermutter ausgescholten wird.

In demselben Jahre 1536 wurde am 13. Juni in Florenz zur Vermählungsfeier des Herzogs Alessandro auf einer von Bastiano da San Gallo mit allem Glanz der neuen Dekorationskunst hergerichteten Bühne die Komödie Aridosia aufgeführt, die des Herzogs Verwandter und Genosse bei allen Ausschweifungen, der 22jährige Lorenzino gedichtet hatte. Ein halbes Jahr später erdolchte Lorenzino den Herzog, und wenn Vasari uns berichtet, dafs er ursprünglich seinen Mordplan schon während der Aufführung des Lustspiels ins Werk setzen wollte, so ist es uns, als ob wir bei Lesung des Stückes den Gegensatz zwischen heiterer Pracht und blutigen Verbrechen lebendig mitempfänden. Doch auch als dramatisches Kunstwerk ist es von Interesse. Es beruht wie Gianottis Vecchio amoroso auf neuer Kombination antiker Komödienmotive; freilich ist es nicht so wie Giannottis Stück mit Lokalkolorit durchtränkt, dafür aber ist die Handlung weit lebendiger und geschickter geführt. Der Hauptcharakter Aridosio entspricht dem Geizhals des Plautus, doch ist er durch ungemein glückliche neue Züge bereichert. Vortrefflich ist dargestellt, wie er in Todesangst schwebend von weitem die Leute beobachtet, die sich in der Nähe seines vergrabenen Geldbeutels befinden, wie er nach Entdeckung des Diebstahls in Jammer aufgelöst ist: „Ich habe doch im Leben niemand beeinträchtigt als mich selbst“, wie

Digitized by Google

er bis zum Schlufs sich gleich bleibt und das wieder erlangte Geld erst noch einmal nachzählen will. Die bekannten Geister aus der Mostellaria treiben hier ihr Wesen im Hause des Geizhalses, der darüber jammert, die Geister möchten doch wenigstens Miete zahlen. Aufserdem hat der Geizige auch die Rolle des gestrengen Vaters aus den Adelphi des Terenz übernommen und hat einen mildgesinnten Bruder zur Seite. Die Scene, wo dieser den Adoptivsohn wegen seiner leichtsinnigen Streiche vornimmt, ist eine der schönsten statarischen Scenen der italienischen Komödie. Voll Leben und Bewegung ist der Führer der Intrigue, der Diener Lucio, seine schlagfertigen Zwischenbemerkungen[1] sind offenbar vom Dichter selber geprägt und stammen nicht, wie dies bei den späteren Florentinern so oft der Fall ist, aus dem bereitliegenden Schatz der Volksrede.

In den vierziger und fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts ist Florenz die Stadt, wo sich auf dem Gebiete der Lustspieldichtung die reichste Produktion entfaltet. Es ist das die Zeit des Herzogs Cosimo I; Florenz ist nicht mehr der Schauplatz grofser Meinungskämpfe, an denen auch das Volk teilnimmt; das geistige Leben zeigt einen zahmen, epigonenhaften Charakter, doch liebt man es, die florentinische Eigenart selbstgefällig zu betonen. Die Mitglieder der akademischen Vereinigungen, die für den Kulturzustand jener Zeit so charakteristisch sind, haben sich in Florenz wie anderwärts die Pflege der dramatischen Kunst angelegen sein lassen, die sie nicht nur zur Erheiterung ihrer Vereinsgenossen und Mitbürger, sondern vor allem auch bei festlichen Anlässen in der Herrscherfamilie ausübten. Fast alle die Männer, die dem damaligen Florentiner Litteraturleben sein eigentümliches Gepräge geben: Varchi, d'Ambra, Firenzuola, Grazzini, Gelli, Salviati sind an dieser Kunstübung beteiligt und zu diesem Kreise gehört auch der einzige italienische Schriftsteller der Zeit, bei dem die dramatische Poesie den unbestrittenen Mittelpunkt der dichterischen Wirksamkeit bildet und der auf diesem Gebiet eine eigentliche Massenproduktion entfaltete: Giovanmaria Cecchi.

1) z. B. als Erminio hofft, Gott werde seine Liebste Fiammetta beschützen, sagt Lucio „Dio non ha altra faccenda che far la guardadonna alla Fiammetta.“

Digitized by Google

Diese Lustspiele sind fast durchweg Intriguenstücke in der Art der dramatischen Erstlingswerke Ariosts, nur tritt hier noch hinzu, was Machiavelli an Ariost vermifst und was er selber so reichlich verwendet hatte, die Florentiner Lokaltöne. Dadurch werden die Charaktere lebendiger und anschaulicher, vor allem die alten Spiefsbürger, die Gevatterinnen, die Knechte und Mägde und der Dialog bekommt Leben und Farbe durch die reichlich angebrachten motti fiorentini, die aus dem bereitliegenden Schatz der volkstümlichen Sprichwörter und Redensarten geschöpft sind.[1] Dergleichen konnte natürlich am besten zur Geltung kommen, wenn die Verfasser sich der Prosa bedienten. So verlegen auch die Dichter den Schauplatz der Handlung gern nach Florenz, die Zuschauer mufsten sich sogleich angeheimelt fühlen, wenn sie auf der Bühnendekoration hinter den Häusern das Wahrzeichen der Stadt, die grofse Kuppel sich erheben sahen. Und das behagliche Gefühl, sich auf heimischem Boden zu befinden, wurde noch durch lokalpatriotische Schmeicheleien erhöht, namentlich weisen die Geprellten und Betrogenen in den Lustspielen fast regelmäfsig darauf hin, dafs sie in einer so vortrefflich verwalteten Stadt, unter der Herrschaft eines so weisen und erleuchteten Herrschers gewifs zu ihrem Rechte kommen würden. Von andern Städten kommt am häufigsten Pisa als Ort der Handlung vor, namentlich wenn der Seeverkehr oder das Studentenleben in die Handlung eingreift, aber wo diese auch spielt, der Florentiner Lokalton ist gewöhnlich beibehalten. Auf die kunstvolle Verschlingung der Intrigue legen die Florentiner Akademiker besonderen Wert[2], doch treten die romantisch-novellenhaften Motive — z. B.

1) Vgl. die Belege aus Florentiner Komödien in Vassanos Sammlung von „Modi di dire proverbiali“ in Propugnatore XV² und XVI¹. Dafs diese Motti in den Komödien öfters den Nichtflorentinern unverständlich blieben, wird in Martellis Epistola in Trissinos Opere II, S. 3 (besonders paginiert) hervorgehoben.

2) Eine solche gesteigerte Verwirrung der Intrigue scheint bereits in dem Lustspiel „Il commodo“ von Antonio Landi zu herrschen, das 1539 zur Feier der Vermählung des Herzogs aufgeführt wurde; nach dem Prolog zu schliefsen handelt es sich um zwei Brüder und eine Schwester, die neben einander herlaufen, ohne sich zu kennen, der eine Bruder ist in die Schwester verliebt.

Digitized by Google

junge Mädchen als Pagen verkleidet — bei ihnen zurück, auch wurde schon mit Recht als charakteristisch hervorgehoben[1], dafs in ihren Komödien niemals der Pedant erscheint und der Verspottung preisgegeben wird.

Wie eingewurzelt dieser konventionelle Charakter der Florentiner Komödie war, ergiebt sich besonders aus den Komödien Firenzuolas, Gellis und Grazzinis, also dreier Schriftsteller, die auf andern Gebieten der komischen Litteratur ihren Namen berühmt gemacht haben, in der Komödie jedoch bei der hergebrachten Schablone verblieben. Firenzuola (1493 bis c. 1547) lebte als Geistlicher in nächster Nähe seiner Vaterstadt, in Prato, und hat nach einer stürmisch verbrachten Jugend es doch in seinen reiferen Jahren mit seiner geistlichen Würde vereinbar gefunden, dem schönen Geschlecht zu huldigen und ihm zu Ehren für den Karneval von Prato Komödien zu dichten, von denen zwei nach seinem Tode 1549 erschienen. In der einen „I Lucidi“ hat er Plautus' Menächmen nach Bologna übertragen; bemerkenswert ist dabei nur, dafs der Parasit durch lebendige Behandlung und lokale Anspielungen besser italianisiert erscheint als in den meisten derartigen Komödien; die andere „Trinuzia“, in weniger als acht Tagen aufs Papier geworfen, schliefst, wie der Titel andeutet, mit einer dreifachen Vermählung, sie ist uns schon bekannt als Beispiel krasser Unwahrscheinlichkeit in der Führung der verworrenen Intrigue. Die schöne Lucrezia wohnt in Viterbo, wo das Stück spielt, bei einer Witwe Mona' Violante, die beide Liebhaber Lucrezias begünstigt, weil sie hofft, einen für sich zu ergattern. Sie ist übrigens gar nicht übel charakterisiert, hübsch und lebenswahr ist namentlich ihr Geschwätz in einer Scene mit der Magd Purella, der sie von den Nöten des Witwenstandes vorklagt. Purella rät ihr, den für sie weit besser passenden Witwer Alessandro zu nehmen, was denn auch schliefslich geschieht. Die burlesken Scenen laufen ziemlich unvermittelt neben der Haupthandlung her und führen uns vor, wie die Diener einen völlig hilflosen alten Dummkopf, den Doktor Rovina, zum besten haben. Auch der Danteerklärer, Dichter und Strumpfwirker

1) Vgl. Graf, Attraverso il cinquecento S. 200.

Digitized by Google

Gelli, der sich in seinen Capricci als einen so eigenartigen Humoristen zeigt, hat in seinen beiden Komödien es sich ziemlich bequem gemacht. Seine Sporta ist nichts anderes als Plautus Aulularia, nach Florenz verlegt und mit einigen Scenen erweitert, in denen der junge Alamanno (Lyconides) seiner Mutter Geld ablockt; doch wird ihm vorgeworfen, dafs er auch in diesen Änderungen nicht originell sei, sondern ein hinterlassenes Manuskript Machiavellis benutzt habe.[1] In Gellis anderer Komödie „Lo Errore“ werden die Liebeshändel eines alten Narren ohne hervorstechende originelle Züge vorgeführt.

Ähnlich verhält es sich mit dem Apotheker Antonfrancesco Grazzini, genannt Lasca[2], dessen sonstige litterarische Thätigkeit, sowie seine gelegentlichen Äufserungen über das Bühnenwesen Erwartungen erregen, die in seinen Komödien nicht erfüllt werden. Er ist einer der ersten, die sich gegen die hergebrachte schablonenhafte Manier wenden; im Prolog zur Gelosia (aufgeführt 1550) sagt er, die üblichen Wiedererkennungen seien den Leuten schon so langweilig, dafs sie am liebsten gleich wieder fortliefen, wenn sie im Argumento hören, dafs von dergleichen Dingen die Rede sein solle, die Dichter, die sich ohne Entlehnungen aus den Komödien des Altertums nicht zu helfen wüfsten, sollten in des Teufels Namen lieber gleich übersetzen. Ähnlich äufsert er sich über abgebrauchte Lustspielmotive im Prolog zu den Parentadi und besonders in der Streitscene zwischen Prologo und Argumento, die seine Strega eröffnet. Argumento vertritt hier die Ansichten des Dichters. Er weist nicht nur darauf hin, wie sinnlos es sei, den Mädchenhandel und den Kinderraub und anderes derartiges aus der antiken Komödie auf den Boden der zeitgenössischen italienischen Verhältnisse zu verpflanzen, sondern widerlegt auch sehr lebendig und schlagfertig die Ansichten seines Gegners, des Prologo, der ähnlich wie Varchi und Razzi in anspruchsvollem Tone von der litterarischen und sittlichen Bedeutung der

---

1) Über diese Frage vgl. Villari III, 175.

2) Vgl. über ihn Gentile in den Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Filologia XII 1897 (auch separat).

Digitized by Google

Komödienpoesie redet: für die sittliche Besserung seien die Predigten und die frommen Bücher da. Und als der Prologo ihm vorhält, man könne dann ebensogut sich von den Zanni, den Lustigmachern der Commedia dell' arte etwas vorspielen lassen, giebt er offen zu, diese lustigen Stücke seien besser als die überweisen und sittenstrengen Komödien. Ebenso hat Lasca auch in seinen Gedichten (Rime 207, 430) mit offenkundiger Schadenfreude darauf hingewiesen, wie die Dichter der Commedia erudita durch diese neumodischen Lustigmacher aus der Gunst des Florentiner Publikums verdrängt würden. Wenn wir aber seine eigenen Komödien betrachten, die zwischen 1550 und 1566 entstanden sind, so finden wir, dafs sie sich ganz in der damals gangbaren Florentiner Manier bewegen. Sein frühestes Stück „Gelosia" gehört zu denen, wo ein verliebter alter Narr gefoppt wird, diesmal ist es ein eifersüchtiger Bräutigam, den der spitzbübische Diener in andere Kleider steckt und mit einem falschen Bart ausstaffiert, damit er ohne Verdacht das Haus der Braut zur Nachtzeit beobachten könne, er hat während er auf seinem Wachtposten steht, von dem Frost zu leiden (gielo, daher der doppelsinnige Name gelosia) und gebärdet sich aufs jämmerlichste; die Nichte, die er im Hause hat, benutzt natürlich seine Abwesenheit, um den Besuch eines Liebhabers zu empfangen. Übrigens ist die Handlung gar zu sehr durch allerlei an den Haaren herbeigezogene Schwierigkeiten und Verwicklungen ausgedehnt. Die „Spiritata" (aufgeführt 1560) hat demgegenüber den Vorzug, dafs sie sich rasch und leicht herunterspielt, doch sahen wir schon, dafs hier der hübsche Grundgedanke infolge der hergebrachten Inscenierungsart nicht recht zur Geltung kommen kann. Zur Beschwörung der vermeintlichen Geister erscheint ein Freund des Liebhabers in der Maske eines Negromanten, von dem sich auch in diesem Falle die alten Herren den unglaublichsten Unsinn aufbinden lassen. Die andern Stücke. La Strega, La Sibilla, La Pinzochera, I Parentadi sind im wesentlichen nach der üblichen Schablone gearbeitet, dabei zeigt Grazzini in der kunstvollen Verwirrung der Handlung nicht die Gewandtheit Cecchis, ebensowenig wie er dessen Geschick in Anbringung von Florentinismen besitzt. In der Strega erscheint der Miles

Digitized by Google

gloriosus in einer neuen, eigentümlichen Form: er ist ein verzärteltes Muttersöhnchen, das aus unglücklicher Liebe unter die Soldaten gehn will und der Mutter wie dem Onkel mit seinen kriegerischen Tiraden gewaltig imponiert. Doch tritt in diesem Stück auch eine sehr unerfreuliche Eigentümlichkeit Lascas hervor. In den Florentiner Komödien und Novellen wird die Verhöhnung der Dummen und Schwachen oft so weit getrieben, dafs für uns der Spafs aufhört, und gerade Lasca entfaltet in dieser Hinsicht in manchen seiner Novellen eine widerwärtige Roheit, aber was soll man zu einer Komödiensituation sagen, wie die folgende in der Strega. Violante ist mit einem Liebhaber aus dem elterlichen Hause geflohen und ist bei der Kupplerin Sabbatina in Florenz untergebracht. Ihre Mutter sucht sie seit Jahren und findet sie endlich, da sie mit Sabbatina über die Strafse geht. Das Mädchen flüstert rasch der Sabbatina zu, sie solle sich als ihre Mutter ausgeben, sie stellt sich, als ob sie ihre wahre Mutter nicht kennte und steht ruhig dabei, als diese von der Kupplerin als eine freche verrückte Person beschimpft wird. Im übrigen sind die Voraussetzungen der Handlung sehr verwickelt und werden ganz im Gegensatz zu den Prinzipien des Argumento in einer gedehnten Expositionsscene mit Hilfe einer persona protatica auseinandergesetzt. Die übrigen Komödien aufser der Gelosia und der Spiritata kamen denn auch zum Leidwesen des Dichters niemals zur Aufführung.

Grazzini hat aufserdem noch drei Stücke verfafst, die er selber in einem Verzeichnis seiner Werke von 1566 als Farcen bezeichnet. Von zwei Farcen haben sich die Prologe erhalten, aus denen hervorgeht, dafs diese Stücke bei Gastmählern aufgeführt wurden, eines darunter „Il frate“ gelegentlich eines Gastmahls zum Dreikönigsfest bei der Kurtisane Maria da Prato; die Schauspieler kamen herein und stellten sich vor, ähnlich wie die Fastnachtspieler in Nürnberg. Demnach wurde wohl bei der Aufführung kein grofser scenischer Apparat entfaltet; als den Hauptunterschied von der Komödie bezeichnet es Grazzini, dafs die Farce nur drei Akte habe. Der Text selber (in Prosa) ist nur bei einer einzigen Farce erhalten, eben bei dem Frate, einem der wenigen späteren Stücke, in denen die

Digitized by Google

Geistlichkeit verspottet wird. Die Hauptperson ist der Frate Alberigo, welcher sich der Gemahlin eines untreuen und leichtsinnigen Mannes zu nähern sucht; die spitzbübische Magd gebraucht ihre Verführungskünste in Alberigos Interesse. Der Ton ist nicht burlesker als in den Komödien, aber die Handlung ist einfacher, mehr wie in den mittelalterlichen Possenspielen. Offenbar ist dies eine Gattung des komischen Dramas, die damals in Florenz eingebürgert war, von der sich aber sonst nichts erhalten hat. Doch steht möglicherweise noch ein anderes Stück, der Arzigogolo mit dieser Kunstgattung in Zusammenhang. Der erste Teil zeigt zwar eine gewisse Verwandtschaft mit den Motiven der Commedia erudita, doch bildet er ein in sich abgeschlossenes kleines Possenspiel: Jünglinge, die Geld brauchen und es einem verliebten alten Narren, dem Procuratore Alessio ablocken mit Hilfe des schlauen Dieners Valerio', der vorgiebt er brauche das Geld, um den Alten ans Ziel seiner Wünsche zu bringen. Für hundert Scudi verschafft er ihm einen Verjüngungstrank, der Alte nimmt ihn und stellt sich dann in jugendlichem Aufputz seiner Angebeteten vor, die in den Spafs eingeweiht ist und vorgiebt, ihn nicht zu erkennen; auch als er sagt, wer er sei, will sie ihm nicht glauben und nichts von ihm wissen; ihr lieber Herr Alessio sei ein gesetzter und würdiger Mann, einen jungen Leichtfufs wolle sie nicht haben. Da bleibt ihm natürlich nichts übrig, als sich für weitere fünfzig Scudi die Wirkung des Tranks wieder aus dem Leibe schaffen zu lassen. Diese Geschichte ist im vierten Akt fertig; es kommt dann noch ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden eine Reihe von Scenen, wo der alte Procuratore von dem schlauen Bauer Arzigogolo ganz mit demselben Kunstgriff geprellt wird wie sein Kollege Pathelin vom Schäfer Agnelet. Gentile hat es sehr wahrscheinlich gemacht, dafs der Arzigogolo nichts anderes ist, als eine der Farcen, die Grazzini in seinem Verzeichnis erwähnt, ursprünglich dreiaktig, mit einer später hinzugefügten Erweiterung.

Mit der gröfsten Leichtigkeit und Behendigkeit hat Giovanmaria Cecchi[1] die bequeme Form der Commedia erudita

1) Zur Litteratur über Cecchi vgl. die Einleitung zu seinen Drammi spirituali ed. Rocchi, Firenze 1895; aus der älteren Litteratur verdient die

Digitized by Google

gehandhabt. Er war Notar und bezeichnet sich selber im Prolog zum Spirito als einen, der weder ganz gelehrt, noch auch ganz ungebildet sei. Seine erhaltenen Stücke werden auf über neunzig geschätzt und er sagt, dafs ihn keines mehr als zehn Tage gekostet habe. Durch seine Massenproduktion beherrschte er während eines langen Zeitraums das Florentiner Repertoire. Es scheint, dafs er 1542 im Alter von vierundzwanzig Jahren zuerst als Lustspieldichter auftrat und wir können verfolgen, wie er sich in seinen Prologen zuerst als „nuovo autore“ (Dote), dann als Jüngling (Dissimili) vorstellt, dann als einen, der weder Jüngling noch Greis ist (Spirito) bis wir dann in seiner letzten Zeit auch in seinen Prologen den behaglichen alten Herrn vernehmen, wie ihn die Kunst Bronzinos so meisterlich auf der Leinwand festgehalten hat. Wenn auch die Poesie sich nicht mehr so bereitwillig einstellte, so war er doch zu gutmütig, den Dilettantengesellschaften, die ihn um Schauspieltexte angingen, ihre Bitte abzuschlagen.

Sein Verdienst besteht hauptsächlich in gewandter Handhabung der überlieferten Manier, die freilich, wenn man heutzutage ein gröfseres Quantum von Stücken hintereinander wegliest, etwas ermüdend wirkt und wie es scheint, diese Wirkung auch schon auf manche strengere Richter unter den Zeitgenossen ausgeübt hat; wir sind indes geneigt, uns durch seine gutmütige Behaglichkeit entwaffnen zu lassen, wenn diese auch durchaus nicht frei ist von Selbstgefälligkeit und berechnender Schlauheit. Es zeigt sich bei ihm eine eigentümliche Mischung von schalkhaftem Behagen an frivolen Situationen und tüchtiger bürgerlicher Gesinnung. Besonders charakteristisch für diese Gesinnung ist eine Scene in seinem Sviato (V, 3), wo der Verführer Mico den jungen Lamberto bereden will, er solle als vornehmer junger Müssiggänger leben, während ein würdiger alter Mann ihm zum Kaufmannstande rät; es sei das beste, wenn die jungen Leute aus vornehmer Familie bei diesem Stande blieben, also ein Protest gegen die ungesunden Standesbegriffe, die mit der Hispanisierung des italienischen Lebens

---

die Studie Guerrinis vor seiner Ausgabe von sechs Komödien Cecchis (Milano 1883) besondere Erwähnung.

Digitized by Google

aufkamen. Cecchi ist ein echter alter Florentiner, der wie er selber sagt, die Kuppel nie aus den Augen verloren hat und seine Landsleute von Grund aus kennt. Wohl keinem andern gelang so trefflich die Darstellung der alten Käuze, die sich erst in der Welt herumgetrieben hatten, um Geld zu machen und dann nach Florenz zurückgekehrt sind, um an ihr Seelenheil zu denken[1] und nun in ihrer behaglichen Ruhe gestört werden durch die kostspieligen Streiche ihrer Herren Söhne oder auch, was noch schlimmer ist, durch die Tücke des kleinen Gottes, der sie auf ihre alten Tage nicht in Ruhe lassen will. Und zur Charakteristik solcher Gestalten stehen unserem Dichter die motti fiorentini in verschwenderischer Fülle zu Gebote. In seiner ersten Zeit hat er mit Vorliebe römische Lustspiele bearbeitet und auf das heimatliche Gebiet übertragen; die erste Sammlung seiner Werke, die im Drucke erschien, enthält fast ausschliefslich solche Stücke. Bei sieben Komödien hat er Plautus zu Grunde gelegt[2], bald in engerem Anschlufs, bald indem er freier mit dem Original schaltete, am freiesten in den Incantesimi, wo die Geschichte von dem wiedergefundenen Mädchen in die Liebeshändel zweier verliebter alter Narren verflochten wird; der eine davon ist ein Sienese und giebt dem Dichter Anlafs zu spöttischen Ausfällen auf die Nachbarstadt. Beide lieben dasselbe Mädchen, Violante; der Diener, der sich als Zauberer verkleidet hat, macht jedem der Alten weis, er habe der Violante die Gestalt des anderen verliehen, so dafs sie ohne Verdacht zu ihm gelangen könne. Die burleske Wirkung der Scene, wo die Alten sich einander nähern, kann man sich leicht vorstellen. In zwei Fällen ist Cecchi von Terenz abhängig; wenn er in den Dissimili die Adelphi und in der Majana den Hautontimorumenos bearbeitete, so war ihm da Gelegenheit geboten, die Charaktere ehrsamer alter Spiefsbürger in aller Breite sich entfalten zu lassen.

---

1) „far la roba per poter tornar poi a Firenze far la conscienza“ (Dote IV, 7).

2) Moglie (Menächmi) Dote (Trinummus) Stiava (Mercator) Rivali (Casina vgl. Gregorini im Giornale 22, 417) Martello (Asinaria) Incantesimi (Cistellaria).

Digitized by Google

In seinen zahlreichen sonstigen Komödien hat er ohne direkten Anschlufs an ein römisches Vorbild den überlieferten Vorrat von komischen Motiven auf seine Weise durcheinander gerüttelt und mit Florentinismen versetzt. Es hätte wenig Zweck, diese Prozedur im einzelnen zu verfolgen. Im Corredo verwertet er das wirksame Motiv aus dem Miles gloriosus, dafs die Liebenden sich durch ein Loch zwischen zwei Nachbarhäusern in Verbindung setzen. Sein frischstes und lebendigstes Werk ist der Assiuolo[1]; der alte Pisaner Jurist Ambrogio, der sein schönes Weibchen eifersüchtig bewacht und dabei mit Hilfe einer kupplerischen Betschwester die Gunst einer Witwe im Nachbarhause zu gewinnen sucht, ist schon als ein Musterbild seiner Gattung erwähnt worden. Das Stück endigt ähnlich wie die Mandragola damit, dafs der Liebhaber der jungen Frau für alle Zukunft freies Spiel hat. Übrigens werden wir noch auf Cecchi zurückkommen müssen, wenn wir später seine Thätigkeit auf dem Gebiet des geistlichen Dramas betrachten, das unter seinen Händen eine neue Gestalt gewann. Sein ältestes geistliches Drama „La morte del re Achab“ fällt zwar noch in das Jahr 1559, doch stammen seine meisten Spiele dieser Art erst aus den siebziger und achtziger Jahren.

Neben Cecchi zeigt der Akademiker Francesco d' Ambra († 1558) ein besonderes Geschick darin, die herkömmlichen Motive zu kunstvoll verworrenen Intriguen in einander zu schlingen. In seinem Furto (aufgeführt 1544, in Prosa) erscheint als komischer Alter der Medicus Maestro Cornelio; er will sich mit der jungen Camilla vermählen, doch zeigt sich, dafs sie seine beim Sacco di Roma abhanden gekommene Tochter ist. Aufserdem hat er einen Sohn Valerio, der von dem Algerischen Feldzug nicht zurückgekehrt ist und für tot gehalten wird, mit der vermeintlichen Witwe Valerios — der natürlich seinerseits im Laufe des Stücks wieder auftaucht — soll sich der junge Mario auf Wunsch seines Vaters vermählen, doch Mario liebt in Wirklichkeit die von dem alten Medicus umworbene Camilla. In diesen verwickelten Handel ist dann

---

1) = die Eule, so genannt, weil der Alte mit seinem Diener ausmacht, ihm mit dem Ruf Chiu, chiu ein Zeichen zu geben.

Digitized by Google

noch die Geschichte des jungen Lucchesen Gismondo Castrucci verwoben, der ein Mädchen liebt, das ein Korse von Seeräubern gekauft hat, um es gegen Vergütung dem Vater wiederzubringen; er gewinnt das Mädchen durch eine künstlich ausgesonnene Intrigue mit Hilfe eines schlauen Dieners und eines Sykophanten. Und um den Wirrwarr zu vollenden, wird der alte Doktor eines Diebstahls verdächtig, denn damit Mario Gelegenheit erhalte, mit Camilla zusammen zu sein, wird der Doktor unter dem Vorwand, man brauche seinen ärztlichen Beistand in ein Tuchmagazin gelockt und dort eingeschlossen. Sehr hübsch ist der Schlufs des dritten Akts, wo der Doktor sich mit der gravitätischsten Sicherheit auf den Weg begiebt, während die Zuschauer genau wissen, was ihm bevorsteht. In d' Ambras zweitem Stück „I Bernardi“ (1547) wird eine ähnliche Massenverwicklung vorgeführt; von komischer Wirkung sind hier vor allem die Scenen, wo der echte Bernardo, der nicht weifs, dafs ein anderer sich seinen Namen angemafst hat, von den übrigen für einen Schwindler gehalten wird. Weit schwächer ist die erst nach d' Ambras Tode aufgeführte Cofanaria (1565). In ähnlichem Stil sind die zwei Komödien des Akademikers Leonardo Salviati (1540—87) gehalten, der vor allem durch seine Polemik gegen Tasso bekannt ist; eigentümlich ist beiden Stücken, dafs hier wie im Pseudolus und im Phormio Intriganten von Beruf im Mittelpunkt der Handlung stehen, nicht wie gewöhnlich ein Diener des Jünglings. Die Spina, die erst nach des Verfassers Tode im Druck erschien, kann als abschreckendes Beispiel einer verzwickten und überladenen Lustspielhandlung gelten; einen klareren Aufbau hat der Granchio, wo sich alles darum dreht, einem Jüngling den Zutritt zur Geliebten zu ermöglichen. Granchio der Intrigant rühmt sich, der würdige Spröfsling einer alten Spitzbubenfamilie zu sein; er zeigt eine bewunderungswürdige Schlagfertigkeit darin, bei eintretenden Schwierigkeiten auf einmal den ganzen Schlachtplan umzuändern, und neben der Haupthandlung findet er auch noch Zeit, die Amme um den Pelz zu betrügen, der ihr als Belohnung für ihre Beihilfe versprochen ist. In den Rollen der Ammen und Mägde zeigt Salviati die ganze florentinische Lebendigkeit und Anschaulichkeit; die jungen Mädchen, um

Digitized by Google

die sich alles dreht, erscheinen auch bei ihm nicht auf der Bühne.

Von sonstigen florentinischen Lustspielen dieser Zeit sei noch erwähnt die Vedova von Niccolò Buonaparte (gedruckt 1568) eines jener unwahrscheinlichen Intriguenstücke, wo zwei durch das Schicksal getrennte Eheleute, die sich gegenseitig für tot halten, in einer Stadt zusammenleben und auch sehen und sprechen, ohne sich zu erkennen. Das Stück hat in neuerer Zeit, nachdem die Familie Buonaparte zu ihrer Weltstellung gelangt war, mehr von sich reden gemacht, als es nach seinem dichterischen Werte verdient. Der Amore scolastico von Rafaello Martini (gedruckt 1570) ist eines von den lebendigsten und unterhaltendsten unter den zahlreichen Florentiner Intriguenstücken, die uns die Liebeshändel von Studenten in Pisa vorführen; den darin auftretenden Pedanten kennen wir bereits als ein Prachtexemplar seiner Gattung.

In einem entschiedenen Gegensatz gegen die übrigen Florentiner befand sich Benedetto Varchi, der Theoretiker und Vorkämpfer der Terenzianischen Richtung. In seiner Komödie „La suocera“ (c. 1560) ergeht er sich im Prolog und in der Widmung in äufserst selbstgefälligem Ton gegen die unnützen und für die Litteratur verderblichen Anhänger des Plautus und gegen die ästhetischen Ketzer, die in der Komödie das Gelächter für wichtiger halten als die moralische Besserung. Er sei öfters aufgefordert worden eine Komödie zu dichten, nun lege er eine vor ohne lasterhafte Jünglinge und närrische Alte. Aber wie aus einem Spottsonett Grazzinis (ed. Verzoni S. 29) hervorgeht, war man damals schon enttäuscht, dafs das erwartete Meisterwerk nichts anderes war, als eine Bearbeitung des Hecyra. Varchi war aber nicht nur ganz unglücklich in der Wahl des Stoffs, der durch die Verlegung ins moderne Florenz doppelt unwahrscheinlich wird, sondern auch die Sprache (Prosa) ist ungewöhnlich gedehnt und langweilig. Und aufserdem hat Varchi der Moral einen sehr zweifelhaften Dienst erwiesen; er hat den Edelmut der Hetäre Bacchis (Fulvia) noch nachdrücklicher als Terenz betont, namentlich in einer grofsen Scene des letzten Akts, wo er sie dem Vater des verliebten Jünglings gegenüberstellt.

Digitized by Google

Zu den Florentiner Dichtern dieser Zeit gehört auch Luigi Alamanni (1496—1556), der allerdings nach den Ereignissen des Jahres 1530 die Heimat verliefs und am französischen Königshofe gastliche Aufnahme fand. Für diesen Hof und insbesondere für Alamannis Gönnerin und Landsmännin, die Königin Katharina von Medici, war auch sein einziger dramatischer Versuch, die Komödie Flora bestimmt; im Prolog nennt er sich selber einen alten Dichter und neuen Komiker. Seine Komödie verleugnet nicht den florentinischen Geist, aber sie zeigt uns auch, dafs der Verfasser mit der gleichzeitigen florentinischen Kunstübung keine Fühlung hatte und unmittelbar von den Vorbildern der römischen Komödie inspiriert war. Der Handlung liegt das herkömmliche Motiv zu Grunde, dafs der verliebte Jüngling ein Mädchen aus den Klauen eines Kupplers befreien will und das hierzu erforderliche Geld mit Hilfe eines Dieners seinem Vater entlockt. Die Gespräche zwischen dem ungestümen Jüngling und dem verschmitzten Sklaven, dann zwischen diesem und dem Vater, die Verlegenheit des Sklaven, als durch unerwartet dazwischentretende Personen seine Schliche an den Tag kommen, das alles ist mit starker Anlehnung an ähnliche Situationen der römischen Komödie sehr geschickt ausgeführt. Doch entbehrt die Art des Betrugs nicht einer gewissen Originalität. Der Sklave sucht nämlich den Alten weiszumachen, sein Sohn brauche Geld, um eine grofse Bibliothek von klassischen und humanistischen Büchern durch Gelegenheitskauf zu erwerben, der zähe Alte meint zwar, durch das viele Bücherlesen würden die meisten entweder zu Narren oder zu Ketzern, rückt aber doch mit dem Gelde heraus, worauf sich dann die Bibliothek als eine Sammlung wertloser Ritterbücher herausstellt, die zum Makulaturpreis eingekauft wurden. Daneben zieht sich durch das Stück noch eine andere Handlung, deren Hauptperson, der junge Attilio, in die Tochter des geizigen Alten verliebt ist. Er wird als eine Idealfigur, als „molto universale“ geschildert und ist der Gegenstand der verzehrenden Leidenschaft Flamminias, die zur Gattung der edlen Kurtisanen gehört. Aber auch dem Ruffiano, der zu Beginn des Stücks eine unverkennbare Ähnlichkeit mit seinem Kollegen im Pseudolus an den Tag legt,

Digitized by Google

hat Alamanni in den letzten Scenen einige Züge von Edelmut beigelegt.[1]

Eine eigentümliche Stellung nimmt der moralistische Dramatiker Girolamo Razzi ein, von dem wir drei Lustspiele besitzen. In seiner Jugend gehörte er zum Freundeskreise Varchis, doch scheint er an dem litterarischen Treiben seiner Vaterstadt keinen sehr starken persönlichen Anteil genommen zu haben, auch ist er — wie es scheint noch im besten Mannesalter — in den Dominikanerorden eingetreten. In der Widmung der Balia, die von 1560 datiert ist, sagt der berühmte Buchdrucker Giunta, er habe sich das Manuskript zu verschaffen gewufst, als der Verfasser bereits aus dem weltlichen Leben abgeschieden war. Sein dramatisches Erstlingswerk Cecca, das ich blofs aus der französischen Übersetzung Lariveys kenne, läfst die Eigenart Razzis noch nicht so deutlich hervortreten; es stellt die Liebesabenteuer zweier Studenten dar, deren einer sich verkleidet zu einer schönen Frau schleicht, während der andere in der üblichen Weise mit Hilfe einer schlauen Magd durch Herbeiführung der vollzogenen Thatsache die Ehe mit seiner Geliebten erzwingt. Der Gemahl der schönen Frau, ein alter Doktor, merkt nicht was vorgeht; er ist, wie Larivey sagt „pas de grande exécution“. Der Vater des Mädchens jedoch, ein mürrischer Haustyrann speit Feuer und Flammen, bis er schliefslich durch die Verlobung beruhigt wird. Man sieht, der Inhalt ist gar nicht sehr erbaulich und die Studenten und ihre Helfershelfer sind auch in ihren Ausdrücken nicht sehr gewählt, die moralisierende Tendenz zeigt sich in Betrachtungen über die Pflicht der Frauen, zu Hause zu bleiben und ihre Töchter zu hüten und über die Pflicht der Männer, bei wichtigen Anlässen die Gattin ins Vertrauen zu ziehen. Aus dem Prolog zur Balia ersieht man, dafs dies bifschen Moralisieren damals schon genügte, um die Cecca als zu ernst und streng, zu wenig, „alla Zannesca“ erscheinen zu lassen, dennoch — sagt der Verfasser — habe er auf Anraten guter Freunde sein neues Stück aufführen lassen, in welchem der ernste Ton noch mehr vorherrscht. Ein junger Florentiner, Gismondo, Student

---

1) „Ben che abbia mal' arte, assai lealmente l'esercita (V, 1).

Digitized by Google

in Pisa, entführt von dort Lesbia, ein von Korsaren geraubtes Mädchen, das ein gewisser Paganino an sich gebracht hatte, um es zu gelegener Zeit den Eltern wieder zuzustellen. Gismondo bringt sie nach Florenz und vertraut sie dort der Obhut seines Freundes Livio, der sie in seinem Hause in einem dunklen Zimmer verbirgt. Silvia, Livios Schwester ist in Gismondo verliebt, und um die Verwirrung voll zu machen, verliebt sich Livio in die anvertraute Lesbia; er schleicht sich in ihr Zimmer, um sie im dunkeln zu überlisten. Nun hat aber inzwischen die kupplerische Amme Silvias, um diese ans Ziel ihrer Wünsche gelangen zu lassen, eine List ausgedacht. Sie hat Lesbia aus dem dunkeln Zimmer herausgeführt und Silvia an ihre Stelle gesetzt, Livio schleicht sich herein, und wir schweben in der furchtbaren Angst, er werde einen Incest vollziehen. Doch stellt sich später heraus, dafs Silvia nicht wirklich seine Schwester ist. Als im fünften Akt einer die stereotype Redensart gebraucht „Man könnte aus dem allen eine Komödie machen“, wird ihm mit Recht geantwortet „Vielleicht auch eine Tragödie“. Die Lustspielintriguen, die neben dieser Haupthandlung herlaufen, sind von der gangbaren Art, ohne besonderes Interesse; die Erkennungen am Schlufs sind wie gewöhnlich langweilig, der Dialog öfters schleppend. Dagegen sind die eingestreuten Betrachtungen weit interessanter als im vorhergehenden Stück; sie zeigen, dafs der Verfasser seine Gesellschaft genau kennt und über ihre Schäden nachgedacht hat, es sind keine langweiligen Moralisationen allgemeiner Art. Er klagt z. B. darüber, dafs zu viele sich dem Studium zuwenden. Vor allem aber betont er, es genüge nicht, dafs man die Mädchen im Hause abgesperrt halte; die Gefahren, die ihnen hier von verdorbenen Dienstboten drohten, seien schlimmer als die Gefahren eines freieren Verkehrs mit der Aufsenwelt. Vortrefflich beobachtet ist eine Scene, wo die Amme der Magd eines Nachbarhauses auseinandersetzt, es sei unglaublich, was die Mädchen heutzutage alles wüfsten: „Du würdest dich wundern, wenn du hörtest, worüber ich mich mit Silvia unterrede, wenn wir allein sind.“ Und der Eindruck dieser Scenen wird dadurch nicht abgeschwächt, dafs nach Lustspielart die Amme schliefslich Verzeihung erhält, weil die Folgen ihres Betrugs

Digitized by Google

gut waren. Andreas Gryphius, der 1663 eine deutsche Übersetzung der Balia erscheinen liefs, konnte nicht mit Unrecht von dem Verfasser sagen: „vitiis temporum in gloriam ingenii sui usus.“

Nach diesem abschreckenden Bilde hat dann Razzi in seinem dritten Lustspiel, der Costanza die moralische Wirkung durch stark aufgetragenen Edelmut zu erreichen gesucht. Die Haupthandlung besteht darin, dafs Costanza ihren Geliebten Antonio, dem sie Treue geschworen hat, nicht heiraten darf, sondern von ihrem Vater zur Vermählung mit Lorenzo gezwungen wird; Lorenzo aber ist so edel, sie als Schwester zu betrachten und alles zu thun, um ihre Vereinigung mit Antonio herbeizuführen, die dann endlich nach zehn Jahren erfolgen kann, während Lorenzo die Hand von Alfonsos Schwester erhält. Das Stück zeigt also im Grundgedanken eine gewisse Ähnlichkeit mit den Danischeffs von Pierre Newsky, die in den siebziger Jahren von Paris aus ihren Triumphzug über die europäischen Bühnen hielten; nur hat der Verfasser der Danischeffs — wie man sagt, von der raffinierten Bühnenkunst des jüngeren Dumas unterstützt, — die rührende Situation viel besser herauszuarbeiten und die Möglichkeit frivolen Spottes fernzuhalten gewufst. In Razzis Costanza ebenso wie in anderen vereinzelten Versuchen dieser Art von seiten zeitgenössischer italienischer Dichter ist deutlich zu erkennen, dafs es noch keine durchgebildete Technik des rührenden Dramas gab, wo die Helden sich in entsagendem Edelmut überbieten. Razzi nimmt vielmehr in der Durchführung der Handlung zu den unwahrscheinlichen und abgebrauchten Effekten der Commedia erudita seine Zuflucht. So giebt sich der Bräutigam Antonio für einen spanischen Kriegsmann aus, wohnt jahrelang neben Costanza und verkehrt auch mit ihr, ohne dafs sie ihn erkennt. Und dafs auch das lustige Element nicht fehle, dafür sorgt der Pedant, der schon durch seinen Namen Fidenzio den Einflufs von Scrofas Dichtung verrät.

* * *

Digitized by Google

In Rom herrschte nach dem Tode Leos X nicht mehr die frühere Theaterlust; weder die Zeiten Hadrians VI, noch die Clemens VII — zumal nach der Plünderung Roms 1527 — waren danach angethan. Erst aus dem Jahre 1531 haben wir einen Bericht von Komödien, die bei einer Hochzeit in der Familie Colonna mit glänzender Ausstattung in Scene gesetzt wurden[1], man spielte die Bacchides des Plautus und eine Komödie, die ein Diener des Kardinals Cesarini verfaſst hatte. Auch Paul III, sonst ein Freund heiteren Glanzes, als Jüngling ein Schüler des Pomponius Laetus und mitten im weltlichen Treiben des damaligen Rom stehend, hat als Greis nach seiner Thronbesteigung (1534) schwerlich mehr dem Drama ein besonderes Interesse entgegengebracht. Doch wurde unter den vornehmen Römern, auch im Kreise der Kardinäle die Theaterlust rege, der Nepot Kardinal Alessandro Farnese lieſs sich von Aristotile da San Gallo einen Theatersaal mit einer festen Dekoration einrichten, deren Vasari mit Ausdrücken des höchsten Lobes gedenkt. Und wie es scheint in das letzte Jahr von Pauls Pontifikat (1549) fällt das merkwürdige Unternehmen der Gründung eines stehenden Theaters durch Anguillara, der uns eine tragikomische Schilderung von seinen Erfahrungen bei der ersten Vorstellung — Plautus' Amphitruo — entwirft.[2] Doch hat unter Paul III und seinen Nachfolgern die dramatische Dichtung keine so reichen Blüten getrieben, wie gleichzeitig in Florenz und Venedig, die wenigen in Rom entstandenen Komödien zeigen keinen gemeinschaftlichen Lokalcharakter und mit der strengen Herrschaft Pius' V begannen wieder schlechte Zeiten für die dramatische Muse.

In die Zeiten Pauls III scheint die Komödie zurückzureichen, die einer der berühmtesten Litteraten der Zeit, Annibale Caro, ein Günstling des Hauses Farnese als seinen einzigen drama-

1) Vgl. Flechsig S. 69 f.; zu dem folgenden vgl. Flechsig S. 72 ff.

2) Anguillara spielte zuerst im Palazzo Colonna, dann, seit dem Pontifikat Julius' III (1550—1555) in der Kirche San Biagio in der Via Giulia, die zu diesem profanen Zweck umgestaltet und so bis 1575 verwendet wurde, vgl. Ademollo, Una famiglia di comici, Firenze 1885 S. XVIII (nach Martinellis Roma ricercata). Ebenda XIX ff. über die Aufführung einer nicht näher bezeichneten Komödie auf dem Kapitol zur Thronbesteigung Julius' III.

Digitized by Google

tischen Versuch erscheinen liefs; nach einem Brief Caros von 1564 war die Komödie damals schon vor zwanzig Jahren verfafst, vermutlich wurde sie auf dem Theater des Kardinals aufgeführt. Caro selber berichtet in seinem Briefe, dafs der Hauptreiz des Stückes damals in der Vorführung stadtbekannter römischer Originale bestanden habe; die Titelhelden, die „Straccioni" (Zerlumpten) waren ein Brüderpaar, zwei wunderliche alte Käuze, die sich immer zusammen zeigten, in dem gleichen vernachläfsigten Aufzug, mit der gleichen Sprech- und Denkweise. Caro zeigt sich auch hier als sorgsam feilender Künstler, nicht nur in dem reinen und klaren Prosastil, sondern auch im besonnenen Aufbau der übermäfsig komplizierten und in ihren Voraussetzungen sehr unwahrscheinlichen Handlung, in der die unerwartete Wiederkehr von Totgeglaubten eine grofse Rolle spielt. Doch ist die geschickte Art zu rühmen, wie die Voraussetzungen uns in den Einleitungscenen allmählich beigebracht werden, auch am Schlufs wird die Auflösung nicht durch lange Erzählungen, sondern durch ein lebendiges Hin- und Her von Fragen und Antworten herbeigeführt. Caro hat offenbar keine komische Ader und so ist das eigentlich Komische auch in den Titelhelden nur wenig herausgearbeitet. Am meisten tritt es noch hervor in den Rollen zweier Spitzbuben, die ein Interesse daran haben, das Glück der ehrlichen Leute zu durchkreuzen; am Schlufs versprechen sie, sie wollten selber ehrliche Leute werden, doch meinen die übrigen, das werde ihnen sehr schwer fallen.

Einen gänzlich verschiedenen Charakter zeigt die Ruffiana des Ippolito Salviani, gleichfalls ein vereinzelter dramatischer Versuch von seiten eines Mannes, der sich auf anderen Gebieten, vor allem auf dem der Naturforschung einen Namen gemacht hat; unter Paul IV (1555—1558) war er päpstlicher Leibarzt. Salviani berichtet in der Widmung seiner Komödie (1552), dafs sein Stück in einem Jahr viermal gespielt worden sei, vermutlich auf dem Theater Anguillaras in San Biagio. Und wirklich ist das Stück ganz dazu angethan, einen starken Theatererfolg zu erzielen; mit den sich überstürzenden tollen Verwechslungen und Verwickelungen spielt es sich so flott herunter wie kein anderes Stück dieses Zeitraums, auch die

Digitized by Google

Calandria nicht ausgenommen. Der leitende Geist in dem Wirrwarr ist diesmal eine Kupplerin Jacovella, die die freigebigen jungen Liebhaber belohnen und die geizigen Alten bestrafen will. Aufserdem bekommt auch eine habgierige Mutter den verdienten Lohn, die mit ihrer Tochter, einer Kurtisane aus Venedig nach Rom gekommen ist. Gleich in der Eröffnungsscene lernen wir beide kennen wie sie gerade aus der Messe kommen, die Mutter giebt der Tochter den Rat, sich auf dem neuen Boden möglichst ehrbar zu stellen, um von den Liebhabern für ihre Gunstbezeugungen höhere Preise herauszulocken. Jacovella richtet es nun so ein, dafs ein Liebhaber, der Procuratore in der Verkleidung eines Facchino eine Kiste in die Wohnung der Kurtisane trägt, in die Kiste legt sich auf ihr Geheifs ein anderer Liebhaber, der Cursor Claudio und zwar in den Kleidern des Procuratore, die Kurtisane meint die Kiste enthalte Kleiderstoffe, die der junge Polidoro seiner Mutter gestohlen hatte, um sie ihr zu schenken, die beiden Verkleideten meinen, sie würden von der Kurtisane erwartet. Aber als der Procuratore in seiner Facchinotracht zudringlich wird, jagt man ihn fort und als darauf der Schlosser die Kiste öffnet, wird der Cursor für einen Dieb gehalten und kann nur mit knapper Not entfliehen. Die Kleider des Cursor giebt die Kupplerin Jacovella dem jungen Pamphilo, damit dieser zur schönen Frau des Cursors schleichen könne, für den Facchino bleiben nun die eleganten Kleider des Pamphilo. So bewegen sich alle in fremden Kleidern durcheinander in dem tollsten Verwechslungsspiel, das seine erheiternde Wirkung auch heute noch auf den Leser ausübt, obgleich der bescheidene Verfasser es anfangs nicht drucken lassen wollte; er meinte, es sei nur für die Bühne geeignet, wo das Messing ebenso glänze wie das Gold.

Um dieselbe Zeit hat Bernardino Pino aus Cagli mehrere Stücke verfafst, die, wie es scheint, in Rom aufgeführt wurden.[1] Das eine „Lo Sbratta“ beruht auf dem abgedroschenen Menächmenmotiv, doch ist hier nicht wie gewöhnlich der eine Bruder erst

1) Bei dem Sbratta heifst es ausdrücklich auf dem Titel „recit. in Roma 29. Nov. 1551.“ In den Ingiusti sdegni ist Rom der Schauplatz.

Digitized by Google

seit kurzem aus der Fremde angelangt, sondern beide wohnen in derselben Stadt zusammen und diesen Umstand hebt der Verfasser im Prolog als eine originelle Neuerung hervor. Beide lieben dasselbe Mädchen, das sie mit einander verwechselt, aber aufserdem ist auch noch ihr Vater in das Mädchen verliebt, ein alter Geck, mit dem die üblichen Späfse getrieben werden, diesmal mufs er sich als Jude verkleiden. Und um die Verwirrung voll zu machen, hat auch er noch einen Doppelgänger in dem Vater des Mädchens. Der vielgewandte Diener Sbratta, der dem Stück den Namen giebt, wird von allen drei Liebhabern ins Vertrauen gezogen. Ein anderes Stück Pinos „Gli ingiusti sdegni“ (gedruckt 1553 u. ö.) nimmt in der damaligen italienischen Dramatik eine eigentümliche Stellung ein. Der Verfasser sucht bei uns einen Herzensanteil für die auftretenden Personen zu erwecken, aber nicht mit Hilfe der romantisch-novellistischen Motive, die sonst öfters diesem Zwecke dienen, sondern durch einen Wettstreit des Edelmutes, der eher an die tugendhaften Komödien des achtzehnten Jahrhunderts erinnert. Es erscheinen in dem Stück drei Vertreter des starken Geschlechts und drei Vertreterinnen des schönen Geschlechts, die alle anders lieben, als es den Wünschen der Eltern entspricht, und es handelt sich nun darum, die widersprechenden Leidenschaften und Interessen ins Gleiche zu bringen. In dem Gewirre dieser schleppenden und wenig interessanten Handlung erscheint im glänzendsten Lichte die Gestalt des tugendhaften Jünglings Panetio, der aus Dankbarkeit gegen die Familie seines Freundes Licinio bereit ist in der Liebe Entsagung zu üben, dessen gute Absichten aber verkannt werden, bis sie endlich dadurch an den Tag kommen, dafs eines seiner von Edelmut triefenden Gespräche von dem argwöhnischen Familienvater belauscht wird. Die merkwürdigste Frau in dem Stück ist die Cortigiana Aurelia; bei Schilderung dieses Charakters hat der Dichter noch entschiedener als Varchi den Schritt vollzogen, der von den feinfühligen Buhlerinnen des Terenz zu den modernen Kameliendamen hinüberführt. Ihre leidenschaftliche Liebe zu dem jungen Flavio ist ganz uneigennützig, sie ermahnt ihn sogar, aus Liebe zu ihr nicht seine Studien zu vernachlässigen und läfst sich von ihrer geldgierigen Zofe

Digitized by Google

Giannetta nicht irre machen, die natürlich keine Freundin der „Letterati“ ist. Da Flavios geiziger Vater ihm kein Geld geben will, verkauft sie ihre Kleinodien, um mit ihm nach Padua zu gehen und ihn dort auf ihre Kosten studieren zu lassen, „dir gegenüber“, ruft sie ihm zu, „kann man wohl sagen, dafs ich anständig und ehrbar bin“. Die Nachricht, Flavio solle sich vermählen, erfüllt sie mit wildem Schmerz, doch erreicht sie es, dafs er vorher noch ein Jahr ihr angehört, dann will sie sich von der Welt zurückziehen und „ganz aus den Händen des Teufels befreien“, aufserdem erklärt sie zur grofsen Freude des geizigen Papas, dafs sie Flavio zu ihrem Erben einsetzen wolle. Aber wenn auch hier Töne angeschlagen werden, die sonst im italienischen Lustspiel der Zeit selten vorkommen, so war doch das Talent des Verfassers nicht ausreichend für einen Bahnbrecher einer neuen Richtung, und gegen die Moral liefse sich ja auch manches einwenden; vielleicht hat die Dürftigkeit seines komischen Talents mit dazu beigetragen[1], ihn in die ungewohnte Bahn zu lenken. Der tölpelhafte Diener, der vorlaute Bursche und der Pedant, die zur Erheiterung dienen sollen, sind recht dürftige Figuren; interessant ist nur, wie Aurelia nach Art der litterarisch angehauchten Kurtisanen jener Zeit im Gespräch mit dem Pedanten die veredelnde Kraft der Liebe unter Berufung auf Dantes Beatrice und Petrarcas Laura anpreist.

Unter den Mailander Lustspieldichtern dieses Zeitraumes verdient vor allem der Diplomat Niccolò Secchi Erwähnung; sein bekanntestes Drama sind die Inganni.[2] Kaum ein anderes Lustspiel dieses Zeitraumes ist so mit Handlung überladen.

1) Auffallenderweise nennt R. Martini im Prolog zum Amore Scolastico die Ingiusti sdegni als eine Musterkomödie neben Bibbienas Calandria und Piccolominis Alessandro.

2) Gedr. 1562. Die Angabe des Titelblattes, dafs diese Komödie 1547 vor Philipp II in Mailand aufgeführt wurde, mufs schon deshalb falsch sein, weil der spätere König Philipp erst im Dez. 1548 nach Mailand kam; aber die Inganni sind auch schwerlich mit einer der Komödien identisch, die nach dem Bericht des Calvete de Estrella (s. o. S. 297) damals aufgeführt wurden. Bei der glänzenden ersten Aufführung stellte der Schauplatz Venedig dar, was zu den Inganni in der vorliegenden Gestalt nicht stimmen würde.

Digitized by Google

es erscheint eine Kurtisane mit ihrer kupplerischen Mutter und ihren drei Verehrern, einem Capitano, einem alten Dottore und einem Jüngling, die in den verschiedenartigsten aus Plautus und Terenz entlehnten Situationen vorgeführt werden, aufserdem aber ein als Jüngling verkleidetes Mädchen, das von der Tochter ihres Dienstherrn geliebt wird; sie selber liebt den Sohn des Hauses, der der Kurtisane nachläuft. Die Scene, wo sie ihm ihre Neigung andeutet und sagt sie kenne ein Mädchen, das ihn wahrhaft liebe, ist wegen der naheliegenden Ähnlichkeit mit einer berühmten Scene in Shakespeares „Was ihr wollt“ öfters erwähnt worden. Aber von der keuschen Poesie der Shakespearschen Scene ist hier ebensowenig etwas zu spüren wie in der Sieneser Ingannati-Komödie. Secchis „Interesse“ wird öfters genannt, weil Moliere von dorther die komplizierte Grundlage der Handlung seines Dépit amoureux entlehnte.

* * *

Der schablonenhafte Charakter der Commedia erudita tritt uns auch in vielen von den Lustspielen entgegen, die in Venedig, dem Hauptsitz des Buchhandels und des berufsmäfsigen Litteratentums entstanden. So hat der unermüdliche Vielschreiber Lodovico Dolce († 1568) fünf Komödien teils in Prosa, teils in Sdruccioli erscheinen lassen. Drei davon sind nach Plautus bearbeitet, der Capitano nach dem Miles gloriosus, der Ruffiano nach dem Rudens, der Marito nach dem Amphitruo. Im ersten Fall konnte Dolce ohne grofse Schwierigkeit die Übertragung auf den Boden der zeitgenössischen Verhältnisse vornehmen, die Handlung ist nach Ragusa verlegt und durch geschickt angebrachte kleine Züge den Zuschauern näher gerückt.[1] Weit weniger gelungen ist die Bearbeitung von Plautus' Amphitruo, wo mit der Modernisierung zugleich auch das mythologische Element entfernt wurde; an die Stelle

1) Als der Capitano I, 1, seine Schönheit rühmt, meint der Parasit in einem spöttischen Aparte, er könne den Malern als Modell für einen der Henker Christi dienen.

Digitized by Google

Jupiters und Merkurs, die die Gestalt des Ehemannes und seines Dieners annehmen, tritt ein Herr Fabrizio und sein Diener Roscio, die zufälligerweise dem Herrn Muzio und seinem Diener Nespilo täuschend ähnlich sehen, Fabrizio benutzt die mehrmonatliche Abwesenheit Muzios, um dessen Stelle bei der treuen und ahnungslosen Gattin zu vertreten. Im übrigen ist die Plautinische Handlung in den Hauptzügen beibehalten, doch wird durch die grobe Unwahrscheinlichkeit das ganze Stück verdorben. Der betrogene Ehemann wird dadurch beruhigt, dafs auf Anstiften des Ehebrechers ein Mönch dem Betrogenen einredet, in seiner Abwesenheit habe ein Spirito folletto seine Stelle eingenommen, wir haben hier also eine der wenigen satirischen Mönchsgestalten, die sich damals noch auf die Bühne wagten. Im Ruffiano ist die Rudensbearbeitung des Ruzzante (s. u.) sehr ausgiebig verwertet, ohne dafs Dolce es für nötig hielte, diesen Vorgänger zu nennen; er hat sogar im Prolog einen verächtlichen Seitenblick auf die Dialektkomödie geworfen, die nur von Possenreifsern gepflegt werde. In Dolces beiden Originalkomödien Ragazzo und Fabritia haben wir den üblichen Wirrwarr von Liebeshändeln leichtfertiger Jünglinge und kindischer Greise.

Ein anderer dieser gewandten Vielschreiber, Girolamo Parabosco, Organist der Markuskirche von 1540—1581 hat uns acht Komödien hinterlassen, in denen aufser den gangbaren Motiven auch solche der Novellenlitteratur zu neuen Intriguen kombiniert sind. So verwendet er in seinem Viluppo (1547) die Novelle Boccaccios von dem Mädchen und seinen zwei Liebhabern, deren einer Valerio sich dann als der Bruder des Mädchens herausstellt (s. o. S. 226), aufserdem führt er eine verschmähte Geliebte Valerios vor, die ihm in Männerkleidern nachfolgt, im Mittelpunkt steht jedoch der Titelheld, der schlaue Diener Viluppo mit seiner Freude an tollen Streichen. Zu seinem Opfer hat er sich einen verliebten alten Narren auserkoren, den er im Verein mit einem Negromanten ausplündert, doch foppt er aufserdem auch noch den Negromanten selber, indem er seine Kleider anlegt, in sein Haus schleicht und im dunkeln seine Frau mifsbraucht — eine Mystifikationsgeschichte, die Parabosco ganz ebenso darstellt, wie sie in einer Novelle

Digitized by Google

Bandellos[1] erzählt wird. Dieser Spafs gefiel Parabosco so gut, dafs er ihn in einer anderen Komödie „l' Hermafrodit" nochmals wiederholte. Von Paraboscos übrigen Stücken haben wir die Fantesca schon als ein charakteristisches Beispiel italienischer Lustspielverwicklung kennen gelernt. Auch andere in Venedig wirkende Litteraten, z. B. Lodovico Domenichi, haben sich in der bequem zu handhabenden Form versucht. In seinen Due cortigiane (1563) übertrug er die Handlung der Plautinischen Bacchides in die italienische Universitätsstadt Pisa, den Miles Cleomachus verwandelte er in einen spanischen Capitano und der farblose Pädagog Lydus erscheint unter der üblichen Maske des Pedanten, der in seinem lateinisch-italienischen Jargon gegen Pisa, diese „città piena di illecebre cupidinee" loszieht.

Weit merkwürdiger, als diese Komödien in der gangbaren italienischen Manier sind andere, in denen ein spezifisch venezianischer Stil hervortritt. Der Schauspielerstand, der nirgends anderwärts so reich entwickelt war, zeigte hier schon frühzeitig die Tendenz, sich nicht an die herrschende Form der Commedia erudita zu binden. Der Paduaner Angelo Beolco, der auch auf das benachbarte Venedig hinüberwirkte, ist der bedeutendste Vertreter dieser selbständigen Tendenz, aus welcher im Lauf der Zeit die Commedia dell' arte hervorging, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihren Siegeszug durch Italien und durch ganz Europa hielt.

Angelo Beolco, gewöhnlich mit seinem Schauspielernamen Ruzzante bezeichnet[2], reicht mit seinen künstlerischen Anfängen noch in die Zeit zurück, ehe der neue Stil der Commedia

1) Die fünfzigste Novelle der Mailänder Ausg. von 1560.

2) Über Ruzzante vgl. vor allem die geistvolle und liebenswürdige Charakteristik in Maurice Sands Masques et bouffons Bd. II Paris 1860, woselbst auch gut ausgewählte Proben in französischer Übersetzung mitgeteilt sind; wichtiges neues urkundliches Material enthält der Aufsatz von Lovarini im Suppl. II des Giornale stor., sonstige Litteraturangaben bei Gaspary. Über den Aufenthalt in Ferrara vgl. Campori S. 52 f. In die Stücke und Scenen, wo Ruzzante sich des Paduanischen Dialektes bedient, suchte ich mich, so gut es gehen wollte, mit Hilfe von Patriarchis Vocabulario Veneziano e Padovano hineinzulesen, die Erklärung einzelner schwieriger Stellen verdanke ich der Freundlichkeit Wendriners, der eine neue Ausgabe vorbereitet. Zu den ältesten Ausgaben vgl. Bongi.

Digitized by Google

erudita zur Herrschaft gelangt war. Er wurde 1502 geboren als natürlicher Sohn des Paduaner Arztes Gianfrancesco Beolco. In dessen Testament 1514 wurde er sehr spärlich abgefunden und war ohne Zweifel früh auf sich selbst angewiesen, doch konnte sein beweglicher Geist an dem altberühmten Sitz der Wissenschaften mannigfaltige Bildungselemente in sich aufnehmen. Ohne Zweifel besaſs er aber die Grundlagen der klassischen Erziehung, Speroni spricht davon, daſs er sich in seiner Jugend mit dem Studium der Rhetorik beschäftigt habe. Er muſs sehr frühzeitig als Schauspieler aufgetreten sein und sich in seiner eigentlichen Spezialität, der Darstellung von Bauern, Ruhm erworben haben, schon 1520 trat er während des Karnevals auch in Venedig in mehreren Patrizierhäusern auf und Sanuto rühmt ihm bei dieser Gelegenheit nach: „da vilan parla excellentissimamente“. Ebenso erschien er mehrmals in den folgenden Jahren zum Karneval in Venedig, 1529 und 1532 auch in Ferrara, doch verweilte er meist in der Vaterstadt und ihrer näheren Umgebung. Dort fand er einen freundlichen Gönner in Luigi Cornaro, dem Verfasser der Abhandlung „Della vita sobria“. Freilich hatte der Meister in der Kunst eines maſsvollen Lebensgenusses später sich darüber zu beklagen, daſs der leichtsinnige Künstler gegenüber seinen weisen Lehren taub blieb und dadurch frühzeitig seine Lebenskraft verbrauchte.[1] Oft begleitete Ruzzante seinen Gönner auf dessen Landsitz und erheiterte durch seine Kunst die glänzenden Jagdgesellschaften, die sich dort versammelten; in einem Jagdschlöſschen in den Euganeischen Bergen lieſs Cornaro ein Theater „ad imitatione de li antichi“ erbauen, wo Ruzzante mit seinen Genossen aufzutreten pflegte.

In gewissem Sinn hatte also Ruzzante eine ähnliche soziale Stellung wie Strascino, der gleichfalls vornehme Gesellschaften durch die komische Darstellung von Bauernrollen belustigte, doch erkannten schon seine Zeitgenossen, daſs er mehr war als ein bloſser Spaſsmacher. Der freundliche und liebenswürdige Charakter, den sie ihm nachrühmen, tritt uns heute noch aus

1) Vgl. den Brief Cornaros bei Lovarini, Supplemento S. 22; ebd. S. 24 über Cornaros Theater.

Digitized by Google

gar manchen Stellen seiner Werke entgegen, bei aller realistischen Derbheit verfällt er doch niemals in die widerwärtigen Obscönitäten, wie andere dramatische Darsteller des Bauernlebens. Ruzzante hat, wie in jüngster Zeit durch urkundliche Forschungen bestätigt wurde, selber in der Umgegend von Padua Landwirtschaft getrieben. Speroni läfst ihn in einem Zwiegespräch mit der personifizierten Usura auftreten[1], die ihn zu ihrem einträglicheren Geschäft hinüberziehen möchte, doch rühmt er die Landwirtschaft als eine zwar mühsame, aber gute und unschuldige Kunst, die ihm auch Gelegenheit biete, die Bauern aus der Nähe zu beobachten. Er schildert auch das Landvolk ganz anders als die toskanischen Dichter, in gutmütigerem Ton und mit liebevollerem Eindringen in die bäuerliche Psychologie. Es haben sich noch zwei Reden erhalten, die er beim Einzug geistlicher Würdenträger in Padua hielt, er erschien beim Festakt als Bauer verkleidet und mitten unter den tollsten Sprüngen seines Humors benützt er die Gelegenheit, auch ernstere Beschwerden der Landleute vorzubringen; vor allem beklagt er den Zwiespalt und die gegenseitige Verachtung von Stadt- und Landbevölkerung. Von der eigentümlichen Lebensweisheit, die er sich zurechtlegte, werden uns Spuren in seinen Komödien begegnen; ein schönes Zeugnis dafür enthält auch der Brief an seinen Kunstgenossen Alvarotto, wo er schildert, wie er das Land der Weisheit suchte und wie ihn dann in einer Vision ein gescheiter alter Bauer in das Land der Fröhlichkeit führte. Die Wirkung einzelner poetisch-humorvoller Züge ist in den Stücken Ruzzantes um so gröfser, da sie als der völlig ungezwungene Ausdruck einer eigenartigen dichterischen Persönlichkeit erscheinen; es sollte noch lange dauern bis die Einmischung dieses Elements in das komische Drama zu einem eingebürgerten Kunstmittel wurde.

Auch die Vertreter der strengen Anforderungen des klassischen Stils konnten sich der Wirkung dieser bodenständigen Kunst nicht entziehen; sie beruhigten ihr ästhetisches Gewissen damit, dafs ja auch die Atellanen der alten Römer Bauernspiele gewesen seien und Varchi meint sogar, Ruzzante habe in seinen

1) Dialogo dell' Usura in Speronis Opere (1740) 1, 97 ff.

Digitized by Google

Stücken die Atellanen übertroffen.[1] Eigentümlich ist auch die sympathische Schilderung von Ruzzantes Charakter in dem oben erwähnten Dialog des Speroni, der uns aus Anlafs seiner Tragödie und der Streitigkeiten, die sich daran anknüpften, als das Musterbild eines klassizistischen Pedanten erscheinen wird. Speroni schildert ihn — wohl mit poetischer Übertreibung — als armen Teufel; er trage Sommer und Winter denselben Mantel, der ihm zugleich auch als Bettdecke diene, aber obgleich ihm Usura zuredet, er sei „in gentilezza di far commedie alla rusticana senza pare in Italia“ und verdiene ein besseres Schicksal, ist Ruzzante doch von aller schnöden Gewinnsucht frei; er beruft sich auf die Aufführung eines Spiels vom jüngsten Gericht, die zu seiner Zeit in Padua stattfand und bei der ein Wucherer vor dem Thron Gottes verurteilt wurde, trotzdem dafs er zu seiner Verteidigung anführte, die Vermehrung des Geldes durch Zinsen sei mit der göttlichen Schaffensthätigkeit aus dem Nichts zu vergleichen. Auch spricht es für Ruzzantes freundschaftliche Beziehungen zu Speroni, dafs er die Aufführung von Speronis Tragödie Canace ins Werk setzen wollte, doch wurde er an der Ausführung seines Plans durch einen frühzeitigen Tod (17. März 1542) verhindert. Geburts- und Todesjahr erfahren wir aus einer lateinischen Inschrift, die einer seiner Bewunderer, ein Paduaner Domherr im Jahre 1560 am Grab des Dichters anbringen liefs.

Inzwischen waren Ruzzantes Stücke auch durch den Druck verbreitet worden. Er selber hatte ohne Zweifel in unmittelbarer Rücksicht auf die Bedürfnisse der Gesellschaft von jungen Leuten gedichtet, die sich ihm angeschlossen hatten und gleich ihm die Bauernsprache nachzuahmen verstanden. Jeder von ihnen hatte als Schauspieler einen Beinamen; Marco Aurelio Alvarotto hiefs Menato, Gieronimo Zanetti hiefs Vezzo, Castagnola hiefs Bilora; alle diese Namen kommen auch in Ruzzantes Komödien vor, doch können wir nicht mehr auf Grund dieser

1) Im Ercolano (Padua 1744) S. 405. Trissino in dem Abschnitt über die Ekloge in seiner Poetik S. 137f. rechtfertigt den Gebrauch des Dialekts in Ruzzantes Bauernspielen durch die Erwägung, dafs Theokrit im dorischen Dialekt gedichtet habe. Über einen Vergleich der Farse Cavajuole mit den Atellanen s. o. S. 93.

Digitized by Google

Namen bestimmt abgegrenzte Rollenfächer rekonstruieren. Noch weniger ist daran zu denken, dafs wir hier die Urbilder der Charaktermasken der späteren Commedia dell' arte vor uns haben; auch wurde nichts oder doch nur verschwindend wenig der Improvisation überlassen [1], wiewohl uns Anklänge an Ruzzantes Kunststil in der Commedia dell' arte wieder begegnen werden. Der Name, den Ruzzante als Schauspieler schon 1520 führte, war ein im paduanischen Gebiet häufig vorkommender Bauernname [2], über die Namen der Frauen, die mit Ruzzante und seinen Genossen gemeinschaftlich auftraten, ist nichts bekannt. [3] Offenbar waren alle diese Stücke für den unmittelbaren Theaterbedarf rasch hingeworfen, Ruzzante selber hat sich, soviel bekannt, nur für die beiden Stücke nach Plautus um ein Druckprivileg bemüht (1533) [4], aber auch diese Stücke wurden erst nach seinem Tode veröffentlicht. Dann zieht sich eine Reihe von Einzelausgaben und Gesamtausgaben bis zum Jahr 1617; Galilei hatte während seines Aufenthalts in Padua noch seine Freude an diesen Blüten des einheimischen Humors. [5] In unserer Zeit hat besonders Maurice Sand das Andenken Ruzzantes liebevoll erneuert.

In den beiden ältesten datierbaren Dramen Ruzzantes (aus den Jahren 1517—21) zeigt sich seine charakteristische Manier noch nicht ausgeprägt und sie wurden auch von den Zeitgenossen nicht der Veröffentlichung würdig erachtet. Das eine ist in der Handschrift als „Pastoral“ bezeichnet; es erscheinen

1) Dies möchte ich behaupten trotz den Stellen, aus denen Sand S. 114 das Gegenteil folgern will. Einen vereinzelten Fall von Improvisation in dem Eröffnungsmonolog einer Commedia alla villanesca in Ruzzantes Manier erwähnt Rossi, Calmo S. LXXX.

2) Vgl. Lovarini im Supplemento S. 36 ff., wo auch die vom Dichter selber in der Anconitana Akt II gegebene spafshafte Etymologie seines Namens erwähnt wird.

3) Diese Frauen werden erwähnt bei Gelegenheit des Aufenthalts Ruzzantes in Ferrara 1529. Am 14. Jan., während des sechsten Gangs einer grofsen Mahlzeit am Hofe „Ruzzante con cinque compagni e due femmine cantarono canzoni e madrigali alla Pavana bellissimi, girando intorno la tavola, contendendo insieme di materie contadinesche.

4) Vgl. das bei Rossi, Calmo S. XXIII mitgeteilte Aktenstück.

5) Vgl. Favaro in den Atti dell' Accademia di Padova Ser. II, Vol. II, S. 14 f.

Digitized by Google

darin vier Hirten und eine Nymphe, daneben ist in der Art wie bei den Sienesen auch das komische Element durch zwei Bauern Ruzzante und Zilio vertreten; der Dichter erschien also offenbar damals schon unter seinem ständigen Künstlernamen auf der Bühne. Zwei weitere Nebenfiguren, ein bergamaskischer Arzt und sein Diener sprechen ihren heimischen Dialekt, im übrigen herrscht die italienische Litteratursprache. Das zweite Stück führt uns eine bäuerliche Hochzeit vor und Ruzzante bewegt sich hier in einem ähnlichen Stil, wie die Verfasser der früher erwähnten paduanischen Mariazi.[1] Immerhin werden die gangbaren Situationen mit Geist und Laune vorgeführt: der Bauer Zilio, der uns erst in einem Selbstgespräch, dann in der Unterredung mit andern Bauern kundthut, wie er von der Liebesqual gezwickt und gepeinigt wird, worauf die andern ihm gute Ratschläge geben und groteske und ungeheuerliche Mittel vorschlagen, wie er seine Qualen loswerden könne, bis endlich sein Freund Nale sich bereit erklärt, ihm als Brautwerber bei seiner angebeteten Betia zu dienen und auch wirklich die Vereinigung zu stande bringt. Bei der Hochzeitsfeier entsteht eine Prügelei, wobei Nale vom Bräutigam zu Boden geschlagen wird. Seine Frau stimmt eine drollige Totenklage an; Nale erscheint ihr als Geist und berichtet ihr ein langes und breites, wie es in der Hölle zugeht; von den Höllenstrafen der deutschen Landsknechte, die die Bauern geschunden haben, von allerlei bekannten venezianischen Stadtfiguren, die ihm dort begegnet seien, und dergleichen mehr; durch alle diese Zuthaten ist der Mariazo zu einem fünfaktigen Drama von über 3300 Versen angeschwollen.[2]

Origineller erscheint Ruzzante in einem Sprolico, der dem Mariazo vorangestellt ist. Hier hat er die Prosaform angewendet und zwar erscheint diese Form sogleich völlig ausgebildet mit allen den Eigentümlichkeiten, die den Stil seiner

1) Das zweite herausg. v. Lovarini, Scelta 248; ebd. S. LXV Mitteilungen über das erste. Auch die Form des zweiten Stücks (Barzelletta: ABBC—CDDE u. s. w.) ist wie die der älteren Mariazi.

2) Dabei fehlt noch in der Handschrift ein Stück, das auf 1000 Zeilen geschätzt wird. Vgl. Lovarini S. LXXVI.

Digitized by Google

besten und reifsten Werke charakterisieren; man fühlt sogleich, wie sich sein Geist freier und leichter entfaltet, die lustigsten und sinnreichsten Einfälle strömen ihm förmlich zu. Allerdings behandelt er ein Thema, das ihm ganz besonders am Herzen liegt: die Verteidigung der heimischen Eigenart, auch läfst er hier schon durchblicken, dafs er den Bauern nicht mit der üblichen höhnischen Geringschätzung des Städters gegenübersteht. Er will sich an das Natürliche halten, das überall das beste sei; die Vögel singen am besten auf dem Lande, die Kühe geben auf dem Lande die beste Milch. Er verleugnet die konventionelle Manier, die er im „Pastoral“ angewandt hatte und in die er — beiläufig bemerkt — auch in seinen Sonetten und Kanzonen verfiel[1], er will es nicht machen wie die Dichter, die die Schafhirten (pegorari) als pastori bezeichnen und die Litteratursprache sprechen; sein Paduanisch möchte er nicht mit dem Florentinischen vertauschen. Daran schliefst sich ein leicht humoristisch gefärbtes, aber doch warmes Lob der Heimat, ihres Reichtums, ihres Glanzes und ihrer grofsen historischen Erinnerungen. Am Ende des Stücks steht noch ein kurzer Epilog in Prosa, wo Ruzzante sich zartfühlenden Damen gegenüber wegen der Derbheit seines Stücks rechtfertigt, aber nur um bei dieser Gelegenheit eine neue Derbheit vorzubringen.

Weit anziehender als der Mariazo ist ein andres bäuerliches Liebesdrama Ruzzantes, die Fiorina, wo er abermals im Prolog sein Lieblingsthema, die Verherrlichung der paduanischen Mundart mit immer neuen Variationen vorführt, dann aber seinen eigenartigen Prosastil auch das ganze Stück hindurch festhält, in diesem Stil kann er auch seine Bauern ganz anders sich in ihrem ganzen Wesen entfalten lassen, als dies Carracciolo oder Strascino oder Berni in der gebundenen Versform vermocht hätten, selbst wenn sie in Bezug auf Beobachtungstalent Ruzzante gleichgekommen wären. Die Begebenheit ist rasch erzählt: Der Bauer Ruzzante liebt das Bauernmädchen Fiore, die ihm jedoch den Marchioro vorzieht, und dieser prügelt auch seinen zudringlichen Nebenbuhler jämmerlich durch. Ruzzante beschliefst darauf, unterstützt von seinem Freunde

1) Vgl. die Giornale 1. 494 citierte Stelle.

Digitized by Google

Bedon, das Mädchen mit Gewalt in seine Hütte zu schleppen und dadurch von Fiores Vater die Einwilligung zur Ehe zu erzwingen. Der Vater Pasquale erklärt sich denn auch einverstanden; Marchioro hat das Nachsehn, wird aber von Ruzzantes Vater Sivello durch das Versprechen getröstet, dafs er die Hand von dessen Tochter erhalten solle, und da diese als ein arbeitsames Mädchen gerühmt wird, giebt sich Marchioro bald zufrieden. Die Handlung ist also selbst für ein Bauernspiel sehr einfach und kunstlos und manche Situation, vor allem die des unglücklichen bäuerlichen Liebhabers, ist uns schon begegnet. Wie seine Unglücksgefährten in andern Dramen, so hat auch Ruzzante tragikomische Selbstmordgedanken, doch will er sich nach der Prügelscene erst den zerschlagenen Arm kurieren lassen, ehe er aus dem Leben scheidet. So sind auch die bekannten Situationen durch allerlei drollige Einfälle neu belebt. Daneben zeigt Ruzzante sein selbständig eindringendes Studium der Bauern. Vortrefflich ist der umständliche und bedächtige alte Pasquale und vor allem das Landmädchen, nicht idealisiert wie die Nymphen in den Pastoralen und auch nicht durch gehässigen Spott ins Groteske verzerrt, sondern, wie Ruzzante im Prolog über die Landmädchen sagt, mit gutem Brot, Wein und Käse genährt, weifs und rot wie ein Apfel, stolz auf ihren Marchioro, den sie wegen seiner tapfern Haltung in der Prügelscene mit Roland vergleicht.

Der Dialogo facetissimo, der 1528 vor einer Jagdgesellschaft gespielt wurde, führt uns gleichfalls bäuerliche Liebeshändel vor. Auch hier kann von einem dramatischen Zusammenhang kaum die Rede sein. Diesmal wird der Bauer Menego bei einer traulichen Zusammenkunft mit seiner geliebten Gnua von seinem Nebenbuhler Nale gestört, der ihn überfällt und übel zurichtet und das Mädchen mit sich fortführt. Daran schliefsen sich in üblicher Weise die komischen Ausbrüche der Verzweiflung und der tröstliche Zuspruch eines Gevatters. Dieser führt einen zauberkundigen Priester der Diana herbei, der Hilfe spenden soll und zu diesem Zweck den Geist des Zaccarotto, eines verstorbenen Freundes des unglücklichen Liebhabers citiert. Hier verwendet der Dichter abermals das traditionelle Motiv der Berichte aus der jenseitigen Welt. Er läfst sich

Digitized by Google

dabei mit vollster Bequemlichkeit gehn und giebt eine seiner liebenswürdigen Phantasien zum besten; der verklärte Geist, der mit der irdischen Hülle auch den paduanischen Dialekt abgelegt hat und nun ein reines Florentinisch spricht, beschreibt die Freuden des Paradieses, das in zwei Teile zerfalle: einer für diejenigen, die in ihrem Leben nichts weiter waren als anständige Menschen nach dem Grundsatz „leben und leben lassen" und die nun im Paradies essen und trinken und ein bequemes Rentierdasein führen; der andre Teil für diejenigen, die im Leben mit Gebet und Fasten ihren Leib kasteiten und nun ohne irdische Nahrung ganz in der Betrachtung Gottes beseligt sind. Die Bauern möchten natürlich lieber einmal in die erste Abteilung eingehn. Zum Schlufs zaubert der Priester noch die Geliebte und den Nebenbuhler herbei, es erfolgt eine Versöhnung und dann, wie so oft in den Bauernkomödien, ein fröhlicher Tanz, der wohl auch am Schlufs der Fiorina nicht gefehlt haben wird.

Neben den Bauernspielen hat Ruzzante für seine Truppe auch Komödien in dem gangbaren klassizistischen Stil gedichtet; er bearbeitete nach Plautus die Asinaria (Vaccaria) und den Rudens (Piovana) und übertrug, wie das schon so manche vor ihm gethan hatten, den Schauplatz in seine eigene Heimat. In der Vaccaria hat Ruzzante alle andern weit übertroffen, die vor ihm und nach ihm ein gleiches versuchten. Schon der Prolog zeigt uns, dafs er zu Plautus durchaus nicht als zu einem klassischen Muster emporblickte, er betrachtete ihn offenbar als das, was er selber war, als einen fröhlichen Gesellen, der, wie es ihm seine Laune eingab, fremde Stücke für sein Publikum zurechtstutzte; der Spirito folletto, der als Prologsprecher auftritt, meldet den Zuhörern im Namen des Plautus, dafs dieser, wenn er heute lebte, das Stück auch nicht anders geschrieben haben würde. Ruzzante ist in den ersten vier Akten im wesentlichen dem plautinischen Gang der Handlung gefolgt und hat etwa dreihundert Verse, also beinahe ein Drittel des Originals mehr oder weniger wörtlich nachgeahmt.[1] Aber

1) Aufgeführt in Padua im Karneval 1533 vgl. Sanuto bei Rossi S. XXIX. Von diesem Jahr ist auch der im Stück vorkommende Kontrakt datiert. Die Berechnung der entlehnten Verse nach A. Böhm im Giornale 29, 114.

Digitized by Google

nirgends ist er blofs Kopist und eine Scene wie die zweite des dritten Akts, wo die Kupplerin den zahlungsunfähigen Liebhaber nicht ins Haus lassen will, bietet eines der merkwürdigsten Beispiele, wie ein wahrer Dichter auch bei engem Anschlufs an ein Vorbild sich selbständig zu halten versteht. Vor allem aber ist es merkwürdig, wie Ruzzante dem Verhältnis der kupplerischen Mutter zur Tochter neue Seiten abgewinnt. Die Mutter, die seiner Zeit ihre Fiorinetta als jungfräuliches Mädchen trotz allem Sträuben an Flavio verkuppelt hatte, ist nun selbst erstaunt, mit welcher herzlichen Neigung Fiorinetta an dem Geliebten hängt und wie nachdrücklich sie den neuen reichen Liebhaber zurückweist. Mit rührender Hilflosigkeit wehrt sich das arme Mädchen gegen die eindringlichen Argumente der Mutter, die ihr sagt: „Als ich Flavio zuerst zu dir hereinliefs, wolltest du auch anfangs nicht, jetzt wirst du wohl erkennen, dafs mein Rat der bessere war.“ Sie sucht ihrer Tochter den Glauben an die Aufrichtigkeit von Flavios Seufzern und Thränen auszureden und hält ihr andere Dirnen als Muster vor, die in seidenen Kleidern einher stolzieren; abscheulich wirkt es, wie sie mit ihrem beruhigenden Zuspruch selbst dann bereit ist, als Fiorinetta einwendet, der verhafste neue Galan habe das mal francese. Das paduanische Lokalkolorit kommt besonsonders in den Scenen zur Geltung, wo Florios Vater, der alte Sünder Placido die Intrigue ins Werk setzt, um das Geld für den Liebeshandel seines Sohns herbeizuschaffen; die beiden Sklaven, die ihm bei Plautus hilfreich zur Seite stehen, sind in zwei Bauern Truffo und Vezzo verwandelt und Ruzzante läfst sie in einer Reihe von Scenen ihre bäuerliche Dialektkomik frei entfalten[1], während er sich sonst in diesem Stück

1) So namentlich in der Liebesscene IV, 6 zwischen Vezzo und der Magd Betia, einer von Ruzzante frei hinzuerfundenen Persönlichkeit. Der Parasit, für dessen Rolle Ruzzante auch einige Züge von dem Terenzischen Gnatho entlehnt hat, spricht venezianisch. In der Scene, wo die beiden Bauern dem fremden Händler das Geld für die Kühe (daher der Name Vaccaria) ablocken wollen, hat Ruzzante nach der Art der damaligen Komödiendichter die Verwicklung auf die Spitze getrieben, indem er den zum Empfang des Geldes allein berechtigten Verwalter unerwartet dazwischen treten läfst.

Digitized by Google

der florentinischen Sprache bedient. Und während bei Plautus die ganze Intrigue nur zu dem Ende führt, dafs der Jüngling sich als der bevorzugte Liebhaber einer Buhlerin behauptet, wird bei Ruzzante am Schlufs das edler dargestellte Mädchen für seine Treue belohnt; es stellt sich heraus, dafs sie in Wirklichkeit gar nicht die Tochter der Kupplerin ist, und die strenge Mutter Flavios zeigt sich nun von einer freundlichen Seite, indem sie die arme Fiorinetta als Schwiegertochter aufnimmt. Während dieser Verhandlungen erhält auch die alte Kupplerin das Wort zu ihrer Entschuldigung; sie klagt, wie ihresgleichen zu dem verworfenenen Lebenswandel gedrängt werden: durch bittere Not und durch die geringe Teilnahme der Reichen am Schicksal der hilflosen Armen.

Ähnlich hat Ruzzante in seiner Piovana, wie er selber sagt, „aus einem Totenkleid Jacken für die Lebendigen zurechtgeschnitten“; auch hier sind die Rollen der Sklaven und der Leute aus dem Volk beträchtlich erweitert, und weil die Handlung einen Schauplatz am Meeresstrand erfordert, ist sie nach Chioggia übertragen, doch wird die Anwesenheit der Paduaner an diesem Ort nicht gerade sehr wahrscheinlich motiviert.[1] Neben dem Rudens hat er hier auch den Mercator des Plautus für seine Zwecke benutzt.[2] Aufserdem hat Ruzzante in seiner Anconitana eine neue Lustspielintrigue mit Benutzung der gewöhnlichen Motive zusammengestellt: Kinder, die von Korsaren geraubt werden, ein Mädchen, das sich als Jüngling verkleidet, zum Schlufs Wiedererkennungen und Vermählungen. Der Schauplatz ist Padua, wohin sich ein alter Venezianer Sier Thomao zurückgezogen hat. Er ist in die Kurtisane Doralice verliebt; sein Diener Ruzzante spielt den Vermittler. Diese Scenen sind dem Dichter offenbar die Hauptsache, und man erkennt hier sehr deutlich, wie sich im Kreise dieser Berufsschauspieler die Effekte der späteren Commedia dell' arte ausbildeten. Wenn der katarrhalische alte Thomao dem Ruzzante Liebeslieder vorsingt,

1) Der Kuppler Labrax, der das Asylrecht des Tempels verletzt, ist hier als ein Lutheraner und Kirchenschänder dargestellt. Auch in seiner Rede an den Kardinal Francesco Cornaro verspottet Ruzzante die Lutheraner, die keine andern Bilder mehr ansehn wollen, als diejenigen auf den Karten.

2) Vgl. Wendriner im Giornale 14, 256.

Digitized by Google

wenn er ihn darauf mehrmals hintereinander fortschickt und ihn immer wieder sogleich zurückruft, weil er ihm noch etwas zu sagen hat, wenn Ruzzante dann zurückkehrt und mit einem ungeheuren Wortschwall und einer unglaublichen Volubilität des Sprechens seinen Auftrag ausrichtet und sein Gespräch mit der Magd der Doralice, unter fortwährender Wiederholung von „darauf sagte ich“ . . . „darauf sagte sie“ . . . berichtet, während der verliebte alte Geck vor Ungeduld vergehen möchte, so ist das alles durchaus im Stil der später so beliebten Scenen zwischen Harlekin und dem alten Pantalon.

Aufserdem hat Ruzzante drei Stücke hinterlassen, in denen ein Zusammenhang mit der Commedia erudita fast gar nicht bemerkbar ist. Die Moschetta ist eine längere Reihe von drolligen Scenen, die nur lose mit einander verbunden und in ganz willkürlicher Weise in fünf Akte eingeteilt sind. Ruzzante erscheint hier als Hauptperson; sein Weib Betia wird von dem Gevatter Menato umworben, der vor Liebesgram zergeht, wie Salz in der Suppe. Um besser ans Ziel zu gelangen, will er Mann und Weib miteinander verfeinden und beredet deshalb den Ruzzante, in der Verkleidung eines Studenten Betia auf die Probe zu stellen. Betia unterliegt natürlich der Verführung, doch als sie ihren Mann unter der Verkleidung entdeckt, macht sie ihn glauben, sie habe die List gleich von vornherein durchschaut, gebärdet sich als die gekränkte Unschuld, verläfst das Haus und begiebt sich zu einem anderen Verehrer, dem bergamaskischen Soldaten Tonin. Darauf folgen die üblichen komischen Effekte, wie Ruzzante mit Selbstmordgedanken umgeht, wie er mit Tonin anbinden möchte, aber doch keinen rechten Mut hat; die Scene, wo er mit Schild und Lanze bewaffnet dasteht und zittert und mit den Zähnen klappert, aber doch seine Angst vor dem Gevatter Menato verbergen möchte, konnte eines ungeheuren Lacherfolgs sicher sein. Die nämliche Situation — Ruzzante als feiger Prahlhans — bildet den Mittelpunkt einer kürzeren Posse (Dialogo I), die auch manche wörtliche Anklänge an die entsprechenden Scenen in anderen Stücken zeigt, doch müssen wir staunen, wie der Dichter seinem Stoff immer neue Seiten abgewinnt. Diesmal kommt Ruzzante aus dem Krieg zurück, sehr armselig und zerlumpt,

Digitized by Google

sein Gevatter Menato erinnert sich, schon gar manchen Gehenkten gesehen zu haben, der eine bessere Figur gemacht hätte. Es zieht ihn nach seiner geliebten Gnua, die freilich sehr enttäuscht ist, da er aus dem Feld keine Kriegsbeute, sondern nur sich selbst mitbringt, übrigens hat sie sich inzwischen schon einen anderen Geliebten zugelegt, einen Bravo, der nun den armen Ruzzante jämmerlich durchprügelt, bis dieser seine gewöhnliche Kriegslist anwendet und sich tot stellt. Die folgende Scene, wie er dann, nachdem der Bravo und Gnua sich entfernt haben, sich langsam und ängstlich umsieht und vom Boden erhebt, zeigt uns wieder den ausgezeichneten Kenner der komischen Bühnenwirkung, natürlich sucht Ruzzante sich sogleich dem Gevatter gegenüber herauszureden, es sei gewifs Zauberei im Spiel gewesen und es gehöre auch ein grofses Mafs von Tapferkeit dazu, um so viel Prügel auszuhalten.

Die merkwürdigste unter allen Dichtungen Ruzzantes ist aber der zweite Dialog, wo zwischen den bekannten Personen, dem nichtsnutzigen Bauer, dem liederlichen Weib und dem verliebten alten Venezianer sich eine kleine Tragödie abspielt, eine völlig vereinzelte Erscheinung in einer Zeit, wo die Dichtung die umgebende Wirklichkeit nur von der komischen Seite betrachtete. Der Bauer Bilora hat sein Weib Dina schlecht behandelt, sie ist ihm fortgelaufen zu dem alten Venezianer Andronico, aber Bilora in seinem verödeten Hause sehnt sich nach ihr. Zu Anfang des Stückes treffen wir ihn vor ihrem neuen Wohnsitz, hungrig und todmüde, er ist die ganze Nacht und den ganzen Morgen gelaufen, aber die Liebe zieht den Menschen stärker als drei Paar Ochsen. Der alte Bauer Pittaro kommt vorbei und rät ihm wieder heimzukehren: „Deine Frau denkt gewifs nicht mehr an dich. sie hat ein bequemes Dasein und reichliches Essen und Trinken.“ Bilora ist wieder allein, der ganze Leib zittert ihm vor Aufregung, er klopft und lärmt am Thor, Dina zeigt sich am Fenster, dann kommt sie auf seine Bitten zu ihm herunter. Er bewundert ihr gutes Aussehen, aber sie meint, es sei doch nichts mit dem Alten: „Er hustet die ganze Nacht und fällt mir mit seinen Liebkosungen zur Last“. Bilora schöpft Hoffnung: „Willst du nicht lieber mit nach Hause

Digitized by Google

kommen, als bei dem Alten bleiben?“ Sie will und will wieder nicht: „Der Alte ist doch so freundlich zu mir und ich habe es so gut bei ihm“; er gerät wieder in Wut, doch sie beruhigt ihn, er solle wiederkommen, wenn der Alte zu Hause sei und sie zurückverlangen, dann werde sie ihm folgen; inzwischen giebt sie ihm Geld, dafs er ins Wirtshaus gehen kann. Nachdem der Schauplatz frei ist, kommt der alte Andronico, der erst Betrachtungen über die Liebe im höheren Alter anstellt, dann aber beim Eintritt ins Haus etwas zu lachen giebt, indem er den bergamaskischen Knecht am Fenster für seine geliebte Dina hält. Hierauf erscheint wieder Bilora mit dem alten Pittaro, den er instruiert, wie er für ihn die Dina zurückverlangen solle, er könne dem Alten auch mit dem Zorne des Ehemannes drohen. Nun zieht Bilora sich zurück, Pittaro klopft an; nach einigem Hin- und Herparlamentieren kommt Andronico zu ihm heraus. Es ist vortrefflich geschildert, wie der gescheite und bedächtige alte Bauer ihm zuredet. Andronico will zwar durchaus nicht das schöne Weib dem Mann ausliefern, bei dem sie mehr Prügel als Brot bekommt, „man soll den Schweinen keine Muskatnüsse geben“, der Vermittler solle sich zum Teufel scheren; aber Pittaro weifs ihn doch dahin zu bringen, dafs er Dina herbeiruft und ihr selber die Entscheidung anheimstellt. Diese erklärt sogleich, sie wolle nicht zu ihrem Mann zurück, es wäre ihr am liebsten, wenn sie den Lump niemals gekannt hätte. Als Pittaro ihr entgegenhält, sie habe vor kaum einer halben Stunde das Gegenteil gesagt, straft sie ihn Lügen, und als er andeutet, Bilora sei ein gefährlicher Mensch, verliert auch der alte Andronico die Geduld und geht ins Haus mit dem Wunsch, bei seiner Rückkehr den unbequemen Mahner nicht mehr vorzufinden. Nun tritt Bilora wieder hervor, Pittaro sucht ihn vergeblich mit sich fortzuziehen; er bleibt allein und in einem längeren Selbstgespräch erklärt er sich zur Rache entschlossen. Die anschauliche und urwüchsige, bis zur Unflätigkeit derbe volkstümliche Sprache, mit der unser Dichter anderwärts so oft einen Sturm von Heiterkeit entfesselt, dient ihm hier dazu, die erschütterndste Wirkung hervorzubringen. „Alles geht mir verkehrt, mit den Stiefeln nach oben; es ist zum Totlachen — — — mein Leben

Digitized by Google

ist verpfuscht — — — wenn er herauskommt, werde ich ihn zurichten, dafs ihm die Kaldaunen aus dem Leib treten — — — dann will ich seine Kleider nehmen und verkaufen und mir ein Pferd kaufen und Soldat werden und fort in den Krieg ziehen, ich will nicht wieder in mein Haus — — — aber still, da kommt er aus dem Hause, der Teufel soll dich holen, du alter Trottel – das hab ich gut abgepafst, jetzt kann er mir nicht entgehen.“ — Der Alte will noch die frische Abendluft geniefsen und giebt unter der Thür dem bergamaskischen Tölpel noch einige Weisungen, dann macht er sich auf den Weg. Sogleich stürzt sich Bilora mit Flüchen ihm entgegen und sticht auf ihn los. Andronico: „Ach lieber Sohn, lieber Sohn, oweh! Feuer, Feuer, Verräter, Feuer, ich sterbe, ich bin tot.“ Ruzzante: „So, jetzt gieb mir meine Frau wieder; ich habe dir doch gesagt, du solltest sie in Ruhe lassen. — Ich glaube, er ist wirklich tot; er zappelt schon nicht mehr mit Armen und Beinen. — Ja das kommt davon; wer Fische gegessen hat, mufs Gräten auskacken. Ich hab's gleich gesagt.“

So hat Ruzzante, bei aller Verwandtschaft, die zwischen seinen dramatischen Dichtungen besteht, doch die verschiedenartigsten Töne angeschlagen. Während uns bis zu seiner Zeit auf unserem langen Wege noch kein Dichter begegnet ist, der die dramatische Poesie als seine eigentliche Lebensaufgabe betrachtet hätte, ist er der erste Berufsdramatiker und zwar ein Berufsdramatiker in grofsem Stil; er erregt in uns den Wunsch, tiefer in sein Wesen einzudringen und mehr von seiner eigenartigen Persönlichkeit zu erfahren, als er uns in seinen Dichtungen verrät. Wie Shakespeare und Molière ist er Dichter und Schauspieler in einer Person; auch darin ist er mit diesen gröfseren zu vergleichen, dafs er offenbar von der Schauspielkunst zur Dichtkunst überging und nicht sogleich als selbstständige dichterische Individualität hervortrat, sondern zunächst für die Zwecke seiner Gesellschaft Stücke in der damals gangbaren Manier verfafste, ehe er seinen eigenen Stil fand. Auf seine Zeit- und Berufsgenossen hat er aber vor allem durch die originelle Art gewirkt, wie er das Intriguenlustspiel durch neue schauspielerische Wirkungen belebte.

Digitized by Google

Diese Einwirkung Ruzzantes zeigt sich besonders deutlich bei Andrea Calmo, der um die Mitte des Jahrhunderts als Schauspieler und Dichter in Venedig wirkte. Wir besitzen von ihm sechs Komödien, deren chronologische Reihenfolge unsicher ist. Zwei darunter, Rodiana (spätestens 1540) und Travaglia unterscheiden sich nicht wesentlich von der grofsen Masse der Intriguenkomödien. In der Rodiana ist die Hauptperson ein verliebter Alter, der nicht nur auf seinen Schleichwegen kein Glück hat, sondern aufserdem noch von seiner Frau durch dieselbe Hinterlist betrogen wird, wie Boccacios Tofano und Molières George Dandin. In der Komödie Travaglia wird ebenso wie in Paraboscos Viluppo das bekannte Novellenmotiv Boccaccios verknüpft mit der Geschichte von dem Mädchen, das sich in Männerkleidern dem Geliebten nähert. Vor der grofsen Masse zeichnen sich diese Stücke nur dadurch aus, dafs in ihnen die Einführung verschiedener Sprachen und Dialekte auf die Spitze getrieben erscheint. Während bei Ruzzante höchstens drei verschiedene Dialekte neben einander vorkommen, hat Calmo im Travaglia sechs, in der Rodiana sieben verschiedene Sprachen und Dialekte verwendet. Die Liebenden sprechen italienisch, der komische Alte venezianisch, Diener und Landleute reden paduanisch oder bergamaskisch, der Pedant bergamaskisch mit lateinischen Brocken und die Fremden sprechen das Venezianische je nach ihrer Heimat mit griechischen, slavischen oder deutschen Elementen untermischt, der Dichter führt also den Venezianern das Sprachengewirre vor, das ihnen tagtäglich auf der Riva degli Schiavoni in die Ohren tönte.[1] Des nämlichen Kunstmittels bediente sich um dieselbe Zeit

1) Eine Rechtfertigung dieses Verfahrens enthält der Prolog zum Travaglia, den ein Gönner Calmos, Sisto de Medici, Dominikaner und Professor der Theologie in Padua beisteuerte. Nach einer liebenswürdigen Bekomplimentirung der Zuschauer: Ihr seid so gelehrt und weise, dafs selbst Ennius, Plautus und Terenz in Angstschweifs ausbrechen müfsten, wenn ihre Stücke vor euch produziert werden sollten, andererseits aber seid ihr so gütig und freundlich, dafs man doch Mut fassen kann — führt er ihnen zu Gemüte, es sei unwahrscheinlich, wenn man einen Griechen oder Dalmatiner florentinisch sprechen lasse. Wer reines Florentinisch geniefsen will, wende sich an Bembo, Trissino, Speroni (lauter Schriftsteller aus

Digitized by Google

auch ein anderer in Venedig wirkender Komödiendichter, der Maler Giancarli, gennant Gigio Arthemio aus Rovigo in seiner Cingana, die uns noch als Vorbild einer spanischen Komödie begegnen wird.

Deutlicher zeigt sich Calmos Zusammenhang mit der Manier Ruzzantes, wenn wir die vier kürzeren Spiele betrachten, die sich neben seinen grofsen Intriguenkomödien erhalten haben: In der Spagnolas werden drei groteske Liebhaber vorgeführt und jeder auf eine andere Art gefoppt, in der Pozione wird die Handlung von Machiavellis Mandragola zu einem kurzen Possenspiel zusammengezogen, mit Ausscheidung des Fra Timoteo und damit des satirischen Elements, der Saltuzza enthält die gewöhnlichen Streiche eines schlauen Dieners, die Fiorina endlich ist eine Bearbeitung von Ruzzantes gleichnamiger Komödie mit verändertem Schlufs. Im Prolog zum Saltuzza wird ausdrücklich hervorgehoben, dafs hier nicht, wie so häufig, die Geschichte von geraubten und wiedergefundenen Kindern vorgeführt werde, der Verfasser hat den ordine antico, die alte Manier verlassen; „perchè come sapete si governa alla moderna." Zwar sind einzelne Züge der römischen Komödie benutzt, aber die Handlung hat doch in diesen Stücken einen mehr schwankartigen Charakter, einen rascheren Gang als sonst in der Renaissancekomödie. Die dreiaktigen Farcen, die man in Florenz bei Gastmählern aufführte, hatten vermutlich einen ähnlichen Charakter. Einen Hauptteil der Wirkung erwartete Calmo offenbar von der lebendigen Aktion, namentlich spielen die Prügeleien eine grofse Rolle, in der Spagnolas wird auch ein Liebhaber an einem Strick zum Fenster emporgezogen und bleibt in der Luft schweben. Durch das Überwuchern derartiger Effekte, bei denen es vor allen Dingen auf Lebendigkeit und Gewandtheit der Schauspieler ankommt, wurde die allmähliche Emanzipation der Schauspielkunst vom Litteraturdrama vorbereitet.

---

dem Veneto). Über Calmos Beziehungen zu Sisto Medici vgl. Rossi S. XLV ff., nach dessen Inhaltsangaben ich auch über die kleineren Komödien Calmos berichte; ebenda S. LXV eine Zusammenstellung der bei Ruzzante und Calmo vorkommenden Sprachen.

Digitized by Google

Es ist wohl nur ein Zufall, dafs uns von dieser Übergangsform so wenige Beispiele durch den Druck erhalten sind. Marin Negro im Prolog zu seiner Komödie „La pace“ nennt neben Calmo auch Burchiella und Pietro d' Armano als löbliche Ausnahmen gegenüber den vielen Schriftstellern, die mit ihren Dummheiten das Papier besudeln und ihnen dann den Titel Komödie geben. Von beiden wissen wir, dafs sie wie Calmo zugleich als Dichter und als Schauspieler wirkten, und dafs jedenfalls die Komödien Burchiellas in demselben Stil gehalten waren, scheint daraus hervorzugehen, dafs Dolce 1561 von ihm rühmt, er habe die Sprache der Griechen und der Bergamasker vortrefflich nachzuahmen verstanden.[1] Jedoch hat Dolce nicht immer so günstig geurteilt; zwölf Jahre früher (1549) in der Vorrede zu seiner Komödie Fabritia führt er darüber Klage, dafs man jetzt auf dem Schauplatz das Sprachengemenge, sowie Hanswurste und Narren begünstige und bemerkt weiterhin in einer mir im einzelnen nicht ganz klaren Stelle, es kämen jetzt auf den Bühnen Dinge vor, wie z. B. dafs man einen Menschen in einen Sack stecke oder dafs einer eine Klystierspritze für einen hohen Stiefel halte, oder dafs einer sich wie eine Nachteule (? wie ein Narr?) gebärde.[2] Aus dem allem ergiebt sich, dafs es in den vierziger Jahren in Venedig auch aufser den Stücken Calmos noch andere gab, in denen gleichfalls die eigentliche litterarische Wirkung hinter den burlesken Effekten der Schauspieler zurücktrat; dafs jemand in einen Sack kriecht, kommt ja in der Commedia dell' arte öfters vor[3] und die Klystierspritze war dort stets ein wichtiges Inventarstück.

Zwei Umstände mufsten noch eintreten, um den Übergang von diesen Stücken zur eigentlichen Commedia dell' arte zu

1) Die betreffende Stelle aus dem Widmungsschreiben eines Gedichts ist abgedruckt bei Rossi S. XXXII; das nämliche Lob wiederholt Dolce vier Jahre später (1565) im Widmungsschreiben vor seiner Tragödie Marianna.

2) „Il calciarsi un servitiale in iscambio di borzachini, lo atteggiar da Alocco; il mettere un' huomo dentro un sacco e si fatte sciocchezze ridicole“. Die Nachahmung dès Rufs der Eule kommt auch bei Cecchi vor; s. o. S. 320.

3) Ein älteres Beispiel für diesen Spafs s. o. S. 177.

Digitized by Google

vollziehen. Erstens mufste jedem Schauspieler ein für allemal bei jeder Aufführung die Vertretung des nämlichen stehenden Charakters zugewiesen werden. Diese Einrichtung mufste sich bei Schauspielern, die öfters gemeinschaftlich auftraten, leicht ergeben, wenn sie auch offenbar, wie wir sahen, in Ruzzantes Truppe noch nicht durchgeführt war. Durch eine solche Fixierung mufste naturgemäfs die Neigung zu einer grotesken Steigerung der Charaktere sich noch mehr entwickeln. Im übrigen konnten die Hauptfiguren der Commedia erudita in den wesentlichen Zügen unverändert beibehalten werden. Der jugendliche Liebhaber bediente sich der Litteratursprache, die angebetete Dame natürlich gleichfalls; schon Calmo hatte diese Kontrastwirkung gegen die Dialekte der komischen Figuren durch eine besonders blumenreiche und affektierte Ausdrucksweise noch mehr hervorgehoben (z. B. Travaglia III, 4), später, im Zeitalter des Marinismus ging man natürlich in dieser Richtung noch weiter. Der komische alte Venezianer blieb im wesentlichen so, wie ihn Ruzzante in der Anconitana dargestellt hatte, er wurde, wie es scheint, in der ersten Zeit einfach als Magnifico bezeichnet, auch bei Ruzzante redet ihn sein Diener als Magnificencia an, 1567 erscheint dann zum ersten Mal der später allgemein gebräuchliche Name Pantalon. Mitunter erscheint der komische Alte auch als Dottore, wie er in manchen Stücken der Commedia erudita, vor allem in der Mandragola und im Assiuolo vorgeführt worden war, man konnte dann auch Motive der tradionellen Figur des Pedanten auf ihn übertragen. Öfters erscheinen auch der alte Philister und der alte Doktor als komische Figuren nebeneinander. Der prahlerische Soldat konnte so bleiben, wie er war. Doch ist vor allem eine herkömmliche Figur zu erwähnen, die in origineller Weise umgestaltet wurde. Wir sahen schon bei Ruzzante einen tölpelhaften Knecht aus der Gegend von Bergamo auftreten. Die Bergamasken, die in die grofsen Städte, vor allem nach Venedig kamen, um sich als Lastträger oder für andere niedere Dienstleistungen zu verdingen, waren ständige Figuren in der bauernfeindlichen satirischen Litteratur der Städter, die sich in grotesken Schilderungen ihres Schmutzes, ihres Geizes und ihrer Gefräfsigkeit auf fremde Kosten förmlich

überbietet, sie werden in der oberitalienischen Litteratur ebenso verhöhnt, wie in der unteritalienischen die Bewohner von La Cava, die in ähnlicher Weise ihren Verdienst in Neapel suchten.[1] Der erste Fall einer dramatischen Verwertung der Figur des bergamaskischen Lastträgers scheint mir in einem burlesken kleinen Vorspiel enthalten zu sein, das im Karneval 1513 vor einer Aufführung des Pseudolus von jungen Leuten aus den ersten venezianischen Familien dargestellt wurde. Es erscheint da eine Nymphe, die ihren Bewerbern, einem Deutschen, einem Neapolitaner, einem Spanier, einem Griechen, einem Bergamasken u. a., verschiedene Fragen vorlegt, bei deren Stellung und Beantwortung das Unglaublichste auf dem Gebiet des niedrig Komischen geleistet wird; die Nymphe will denjenigen, der am besten antwortet mit ihrer Hand belohnen, also ein ähnliches Motiv, wie es öfters in den deutschen Fastnachtsspielen vorkommt. Den Sieg trägt der Bergamaske davon, obgleich er nur ein Lastträger ist.[2] Auch Bibbiena in der Calandria hat in der Rolle des Lastträgers durch Anwendung des bergamaskischen Dialekts die komische Wirkung erhöht. Ebenso erscheint in Calmos Saltuzza ein bergamaskischer Lastträger; er hat eine komische Scene mit der Amme, der er einen Auftrag ausrichten soll, doch kann er sich nicht mehr besinnen, worum es sich eigentlich handelt. Ferner kommt es vor, dafs der Bergamaske im Hirtendrama die Rolle des dummen Villano übernimmt, z. B. in der Primavera des Vincenzo Fenice, einer fünfaktigen pastoralen Komödie in Terzinen (Venedig 1549), doch herrscht hier ein gutmütigerer Humor als gewöhnlich in solchen Stücken.[3] Nun werden in den Lustspielen der neuen Manier, die jetzt entstand, die possenhaften Züge des Bergamasken auf den Lustspielsklaven übertragen. Dadurch erhält auch diese Figur den grotesk-komischen

1) Näheres über die satirische Litteratnr gegen die Bergamasken bei Merlini S. 120 ff.

2) Mitteilungen über dieses Spiel bei d' Ancona 2, 117.

3) Über den Inhalt einer Commedia alla bergamasca, die 1530 in Venedig aufgeführt wurde, (vgl. Rossi, Calmo S. XXIX) wissen wir nichts Näheres, doch wird schon durch diesen Titel die Beliebtheit des bergamaskischen Elements in der Komödie bewiesen.

Digitized by Google

Charakter, der ihr bis dahin gefehlt hatte, sie zeigt nunmehr eine eigentümliche Mischung von Dummheit und Pfiffigkeit. Schon der Knecht in der Anconitana hat derartige Züge. Das erste mir bekannte Beispiel eines bergamaskischen Dieners in dem Stil, wie er später typisch wurde, findet sich in der Komödie „Il Sergio“ von Fenarolo (gedr. 1562), ein Intriguenstück mit dem üblichen Dialektgemisch, wo der verliebte alte Venezianer Gioppo den Bergamasken Bigolo zur Seite hat, der mit einer Kupplerin gemeinschaftliche Sache macht, um dem Alten Geld abzulocken. Er erlaubt sich mit überlegenem Humor allerlei boshafte Neckereien über die körperlichen Gebrechen seines Herrn, dabei hat er doch auch Züge des bergamaskischen Tölpels; so erklärt er, sich nur in eine Landsmännin verlieben zu können, die ihm die Knödel auf bergamaskische Art zu kochen verstehe. Der gewöhnliche Name des Bergamasken war Zane (Giovanni), mit dem er in der populären komischen Litteratur allgemein bezeichnet wird, erst später erhielt er im Lustspiel den Namen Arlecchino. Die traditionelle Figur des Parasiten konnte in der Commedia dell' arte um so eher verschwinden, weil ihre komische Haupteigenschaft, die Gefräfsigkeit von dem Bergamasken in der auskömmlichsten Weise übernommen wurde. Die Frauen, die auch hier das Objekt der Intrigue bilden, erscheinen häufiger auf dem Schauplatz, ergreifen öfter das Wort und zeigen überhaupt gröfsere Selbstständigkeit, denn bei den Schauspielertruppen, die die Commedia dell' arte kultivierten, wurden die Frauenrollen auch wirklich von Frauen dargestellt[1], denen Gelegenheit geboten werden mufste, ihre Anmut und ihre verführerischen Reize zu entfalten. Und so ist auch jetzt an die

1) Wann und unter welchen Umständen diese für das gesamte moderne Bühnenwesen so wichtige Änderung eintrat, wurde noch nicht untersucht; wir können wohl annehmen, dafs eine ununterbrochene Tradition von den mittelalterlichen Spielweibern zu den modernen Schauspielerinnen hinüber führt. Die Behauptung d' Anconas 2, 80, dafs bei einer Aufführung der Menächmen in Rom 1511 eine Frau mitgewirkt habe, beruht auf einem offenbaren Mifsverständnis der betreffenden Stelle. Über Frauen in der Truppe Ruzzantes s. o., über die Mitwirkung von Frauen bei der Aufführung der Calandria in Lyon 1548 vgl. Brantôme ed. Lalanne 3, 256 f. — Übrigens siehe auch unten Buch V.

Digitized by Google

Stelle der alten Amme, die sonst der umworbenen Frau zur Seite stand, eine temparamentvolle Soubrette getreten, die natürlich in diesem Spiel und Gegenspiel der Liebe nicht leer ausgehen durfte; ihre zärtlichen Beziehungen zum Diener des Liebhabers boten Anlaſs zu einer Parallelhandlung, die sich der Hauptintrigue ungezwungen anschloſs und eine Fülle komischer Situationen hervorrief. Bereits Ruzzante in der Anconitana und Calmo im Saltuzza lieſsen sich diese Wirkung nicht entgehen.

Der entscheidende Schritt zur Commedia dell' arte bestand jedoch in der Emanzipierung von geschriebenen Texten. Hierzu gingen offenbar die Schauspieler über, nachdem sie sich überzeugt hatten, daſs die Hauptwirkung von ihren eigenen Leistungen, und nicht von den auswendig gelernten Dichterworten ausging. Wir sahen ja, wie die Dichter immer unselbständiger wurden und wie ihre Arbeit im wesentlichen nur in neuer Zusammensetzung traditioneller Motive bestand. Dazu gehörte keine groſse litterarische Begabung und das konnten sich die Schauspieler um so mehr zutrauen, da sie selber am genauesten wuſsten, was wirkte und gefiel; daſs die Darlegung der verwickelten Voraussetzungen der Handlung im ersten Akt, die langen Monologe, die Wiedererkennungen gegen Ende des Stücks die Zuschauer langweilten, hatten ja schon manche unter den Dichtern bemerkt und den Schauspielern konnte das um so weniger entgehn. Sie erkannten, daſs die Wirkung dieser Stücke weniger auf dem beruhte, was geistiges Eigentum des einzelnen Verfassers war, als auf den grotesken Figuren und grotesken Späſsen, zu deren Wirkung sie selber weit mehr als die Dichter thaten. So haben sie sich denn von den Dichtern emanzipiert und nach eigenem Gutdünken die einzelnen Effekte zu zusammenhängenden Handlungen verknüpft. Dabei achteten sie weniger auf eine kunstvolle Struktur des Ganzen, als vielmehr darauf, daſs ihnen im einzelnen möglichst reichliche Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Späſse geboten wurde. In Anbetracht der üblichen verwickelten und langweiligen Lustspielintriguen, die das Publikum schon überdrüssig hatte, kann man ihnen das nicht sehr verdenken. Ihre Stücke waren auch von keiner so ermüdenden Länge, sie spielten sich rasch und lebendig herunter und bestanden ge-

Digitized by Google

wöhnlich blofs aus drei Akten. Der dünne Faden, der die einzelnen komischen Scenen verknüpft, zeigt jedoch in den meisten Fällen die Einwirkung der Commedia erudita.

Dafs die Schauspieler für ihre Aufführungen blofs den Gang der Handlung und die Reihe der Scenen mit ihrem Hauptinhalt schriftlich feststellten und den Wortlaut der Improvisation überliefsen, konnte um so eher geschehen, da jeder Darsteller seinen eigenen Dialekt oder Jargon sprach, dessen komische Wirkungen er selber am besten beherrschte; durch die virtuose Überwindung der Schwierigkeiten, die die Improvisation darbot, gewährten sie den Hörern einen neuen und völlig eigenartigen theatralischen Genufs. Wenn die Darsteller ein Stück häufig zusammen aufführten, so wurde die Aufgabe natürlich immer leichter und möglicherweise reicht auch schon in die frühesten Zeiten der Commedia dell' arte der Gebrauch zurück, dafs man zur Bequemlichkeit der Schauspieler Sammlungen von Gesprächen und Redensarten veranstaltete, die für die verschiedenen herkömmlichen Situationen verwendbar waren.[1] Die italienisch sprechenden Liebhaber behielten am meisten Fühlung mit der Litteratur.

Wie schon bemerkt, besteht auch darin ein unterscheidendes Merkmal der Commedia dell' arte, dafs neben der komischen Wirkung durch das Wort jetzt die komische Wirkung durch die Aktion eine immer bedeutendere Rolle spielt. Diese komischen Wirkungen, die „Lazzi" sind in der Dramaturgie der Commedia dell' arte von grofser Wichtigkeit. Die hierher gehörigen Effektmittel, die in der Tradition der Commedia erudita vorlagen, wurden übernommen und mit Vorliebe weiter ausgebildet, so z. B. die noch aus der römischen Komödie stammenden Verkleidungen und burlesken Kampfscenen. Sehr erfinderisch waren die Schauspieler darin, die traditionelle Disposition des Schauplatzes, die bisher nur sehr selten für komische Wirkungen ausgebeutet war, so viel wie möglich zu verwerten, z. B. dafs einer zum Fenster hinausspringt, oder, wie dies schon in Calmos Spagnolas der Fall war, an einem Strick

1) Über eine derartige Sammlung, die Alessandro Piccolomini 1561 veranstaltete, die aber mit der Commedia dell' arte unmittelbar nichts zu thun hat, vgl. Gaspary-Rossi II², 306.

Digitized by Google

hinaufgezogen wird und in der Luft schweben bleibt oder auf die Brüstung des Fensters klettern will und in dieser hilflosen Situation Prügel bekommt, oder dafs einer von oben mit einer Flüssigkeit begossen wird. Auch führten diese Schauspieler eine ganze Reihe von Effekten auf der Bühne vor, die jetzt mehr bei den Clowns im Cirkus herrschen, namentlich Prügelscenen, sodann Grimassen und burleskes Weinen, wie z. B. schon in Akt V der Primavera der weinende Zane auftritt[1], sodann der komische Effekt, dafs zwei Leute unversehens wider einander rennen, gleichfalls in der Primavera (Akt IV) und noch früher in Ruzzantes Moschetta, ferner Musik-Clownstücke, zu denen sich namentlich Gelegenheit bot, wenn diese von Liebesschmerz gepeinigten grotesken Figuren ihren angebeteten Schönen ein Ständchen darbrachten.

In seinen Einzelheiten können wir den geschilderten Entwicklungsprozess nicht mehr verfolgen. Die erste bestimmt nachweisbare Aufführung einer improvisierten Commedia dell' arte wurde 1568 in München von dem berühmten Komponisten Orlando di Lasso im Verein mit einigen Italienern veranstaltet, die damals zur Feier der Hochzeit des Erbherzogs Wilhelm mit einer savoyischen Prinzessin am bayrischen Hofe verweilten. Einer von ihnen, Massimo Trojano, hat in seiner eingehenden Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten auch darüber berichtet, wie Herzog Wilhelm an einem der Festtage Orlando gegenüber den Wunsch aussprach, den folgenden Abend eine Komödie zu hören, wie dann Orlando, der längere Zeit in Italien verweilt hatte, den Stoff sogleich erfand und sich mit Massimo Trojano über den Dialog verständigte[2], so dafs zur festgesetzten Zeit die Aufführung einer Commedia all' improvviso, all' italiana stattfinden konnte. Den Prolog sprach Massimo Trojano in der Maske eines Cavajuolen, aufserdem spielte er noch den Liebhaber und den Spanier, Orlando gab den verliebten alten Venezianer Pantalon, ein Trentiner den Zane. Von den übrigen Mitwirkenden übernahm einer den Diener des Liebhabers, einer

1) Derselbe Effekt schon in Plautus Rudens 546.

2) So sind doch offenbar die Worte aufzufassen „tra l'uno e l'altro composero le parole".

Digitized by Google

den Diener des Spaniers, einer die Cortigiana, einer deren Dienerin; die weiblichen Rollen wurden also hier von Männern gespielt. Das dreiaktige Stück führt uns die Hauptpersonen als Bewerber um die Gunst der Cortigiana vor, Pantalon erscheint mit seiner Laute und singt ein Liebeslied, Zane kommt auf die Bühne gestolpert und rennt ihn an, dann erkennt er in ihm seinen ehemaligen Herrn, in ihrer Freude nehmen sie abwechselnd einer den andern auf die Schulter und drehen sich wie ein Mühlrad im Kreise herum, dann erfährt Zane von Pantalon, dafs dessen Frau gestorben ist und beide fangen an zu heulen wie die Wölfe, weiterhin bringt es das Stück mit sich, dafs sie ihre Kleider wechseln, dafs Pantalon vom Liebhaber durchgeprügelt wird und Zane sich aus Angst in einen Sack versteckt, aber bald darauf kehren beide zurück in groteskem Aufzug bis an die Zähne bewaffnet; Zane mit zwei Armbrüsten und acht Dolchen, um sich an dem Angreifer zu rächen, kurz lauter Späfse in der charakteristischen Manier der Commedia dell' arte und in dieser Manier sind auch die übrigen Figuren gehalten. Es versteht sich von selbst, dafs solche Aufführungen damals nichts ganz Neues gewesen sein können, sie waren in Italien offenbar schon von den Berufsschauspielern ausgebildet, ehe sich Dilettanten der Kunst an einen Versuch wagen konnten.[1]

In dem Obigen sollte nur gezeigt werden, wie sich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Commedia dell' arte aus der Commedia erudita zu entwickeln begann; die eigentliche Blütezeit der neuen Gattung fällt in die nächste Periode, bei deren Betrachtung wir Gelegenheit haben werden mit Hilfe

1) Ein Neudruck des Berichts Massimo Trojanos bei Stoppato S. 132; über die Münchener Aufführung vgl. Trautmann im Jahrbuch f. Münchener Gesch. 1, 193ff. Interessante Mitteilungen über Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Litteratur enthält ein Aufsatz Sandbergers in der Altbayrischen Monatsschrift 1, 65ff., wo auch die Abbildungen von Scenen aus der Commedia dell' arte im Schlofs Trausnitz wiedergegeben sind, die auf Befehl des Herzogs Wilhelm V. (1579—97) ausgeführt wurden. Ebenda bespricht Sandberger auch einige Kompositionen Orlandos, die offenbar zu Scenen aus der Commedia dell' arte gehören, ein Duett des Pantalon und Zane, das Ständchen eines deutschen Landsknechts mit einem aus deutschen und lateinischen Brocken gemischten Text u. a.

Digitized by Google

eines reichlich fliefsenden Materials diese Kunstgattung darzustellen.

* * *

In dieser Zeit einer überreichlichen Produktion auf dem Gebiet der Komödie sind die kleinen mythologischen Spiele, wie sie im vorhergehenden Zeitraum so beliebt waren, in den Hintergrund getreten, und sie konnten es um so mehr, da für die Anregung der Phantasie durch Musik und farbenprächtige Bilder schon in den Intermedien gesorgt war. Dagegen haben sich die Eklogen und die Bauernspiele doch noch lange Zeit erhalten und Siena blieb der Hauptsitz dieser Kunstgattung. Während die Commedia erudita dort durch die vornehme Akademie der Intronati glänzend vertreten war, wurden die Spiele der früheren Art auch weiterhin unter den Kleinbürgern gepflegt, in deren Kreise 1531 eine besondere akademische Vereinigung, die „Congrega dei Rozzi“, gegründet wurde. Die Mitglieder versammelten sich an den Abenden der Festtage und lasen und besprachen alte Dichterwerke; 1533 wurde bestimmt, dafs nur noch Sannazar gelesen werden und wenn man zu Ende gekommen sei, wieder von vorn angefangen werden solle. Ein Mitglied übernahm die Interpretation und daran knüpfte sich dann eine Besprechung. Ihre eigenen Dichtungen durften die Mitglieder nur veröffentlichen, wenn die übrigen ihre Zustimmung gegeben hatten.[1] Somit wurde die Litteratur in ähnlicher pedantischer und schwerfälliger Weise betrieben wie in den Meistersingerschulen und andern derartigen kleinbürgerlichen Vereinigungen in den nördlichen Ländern. Auch das ist ein gemeinsamer Zug, dafs die Dichter von Zeit zu Zeit sich durch derbe Possenspiele für den trockenen Ton entschädigten. Und zur Aufführung solcher Spiele übernahmen die Rozzi ebenso wie die früheren Sieneser Possendichter Kunstreisen, die sie jetzt sogar bis nach Neapel ausdehnten.[2] Oft war die Thätig-

1) Der Papiermacher Salvestro wurde ausgestofsen, weil er 1552 in Rom ein nicht approbiertes Stück aufgeführt hatte. Vgl. Mazzi 1, 117 ff.

2) Vgl. Croce (s. o. S. 200) S. 598. Danach gaben auch die Intronati 1545 in Neapel Vorstellungen.

Digitized by Google

keit der Rozzi unterbrochen. 1535 wurde ihr Verein aus Anlafs einer demokratischen Bewegung aufgehoben. 1544 wurde er wieder eröffnet, doch stellten die Mitglieder 1552 beim Ausbrusch des jahrelangen Freiheitskampfes der Republik ihre Versammlungen ein; auch nach der dritten Eröffnung (1561) dauerte ihre Wirksamkeit nicht lange; sie erregten den Verdacht der neuen toscanischen Behörden und wurden 1568 aufgelöst. Nach der Neubegründung der Gesellschaft im folgenden Jahrhundert (1603) war der Wohlstand und die Lebensfreude in der vormals so glänzenden Republik tief gesunken; dies blickt jetzt auch in den Possenspielen hindurch, in denen die Rozzi immer noch die alte Manier festzuhalten suchten. Zudem war jetzt, in der Blütezeit der Commedia dell' arte eine raffiniertere Schauspielkunst an der Tagesordnung und es hat sich ein Gedicht erhalten, in dem die Rozzi beklagen, dafs sie durch die neuen Maskenfiguren aus der Gunst des Publikums verdrängt würden.[1] Somit waren die Rozzi in dem Zeitraum, der uns hier zunächst beschäftigt (1530—70), blofs achtzehn Jahre thätig, doch gab es in Siena noch andere Gesellschaften ähnlicher Art, vor allem die Insipidi, unter denen ein Schneider, Domenico Tregiani sich als dramatischer Dichter hervorthat. Andererseits reichen auch mehrere von den früheren Sienesen in diesen Zeitraum hinein.

Form und Inhalt sind noch ganz wie früher, der Hohn auf die Bauern kehrt womöglich noch häufiger wieder und ist noch grausamer geworden. Öfters wird die Not der Bauern geschildert, die ihren Zins nicht zahlen können, und es werden daraus Situationen entwickelt, die lächerlich wirken sollen, so z. B. wenn in der anonymen Farce Michelangelo der Gutsherr den zahlungsunfähigen Bauer ins Gefängnis sperren will, aber sich von dessen Weib besänftigen läfst, das früher ein Liebesverhältnis mit ihm hatte. In Salvestros Capotondo ist der Edelmann in eine Bäuerin verliebt, nimmt sie mit sich fort und schlägt einen Angriff des Mannes siegreich zurück, später besänftigt er ihn mit einem Geschenk von Korn und Wein; in Cennis Pippa bindet ein Soldat den Bauer fest und entführt

1) Nach der Handschrift mitgeteilt von Merlini S. 163ff.

Digitized by Google

dessen Weib. Belustigender ist der Farfalla des Anton Maria di Francesco; dort werden die Abenteuer eines Bauers geschildert, der mit seinem Weib nach Rom reist und die dortigen Altertümer betrachtet. Das Weib gerät auf Abwege, der Mann hat eine burleske Scene mit einem jüdischen Trödler, von dem er meint, er habe sein Weib behext. Der alte Spafs von der allzufrühen Schwangerschaft eines Bauernweibs (s. o. 1, 402) wird in Cacciacontis Filastroppa in neuer Form vorgeführt, und in einer anonymen Farce wird sogar das liederliche Weib von dem geistlichen Gerichtshof gegen den betrogenen Ehemann in Schutz genommen. Andrerseits werden auch die alten Beschwerden über die Bauernbetrügereien wiederholt; Tregiani führt uns vor, wie drei Bauern um ein Mädchen werben und der Vater sie demjenigen zusichert, der die Städter am meisten geprellt habe, worauf sich die Freier in entsprechenden Erzählungen überbieten.

Nicht viel besser ergeht es den Bauern in anderen Stücken, wo sie als Nebenpersonen auftreten Dort erscheinen sie meist als feige Prahler. In Salvestros Travaglio, der — eine Ausnahme in dieser Litteratur — eine Liebesgeschichte in bürgerlichem Kreise enthält, geberden sich die Bauern als spanische Soldaten und überfallen bewaffnet die als Mann verkleidete Lionora. Offenbar ein Spott gegen die feindlichen Spanier, das Stück wurde 1552 in der ersten Zeit des Bündnisses Sienas mit den Franzosen aufgeführt. Ähnlich sind die Bauern in Salvestros Batecchio[1] geschildert, wo sie beim Überfall auf eine Nymphe von den Hirten zurückgeschlagen werden; origineller ist die Situation in Tregianis Desioso, wo der kleine Cupido von den Bauern gefangen und von den Hirten befreit wird. Im allgemeinen wird in den Hirtenspielen die frühere Manier der Sienesen beibehalten; die Handlung bewegt sich in fliefsenden Versen zwischen den Nymphen, Hirten, Göttern und zauberkundigen Greisen, für die ihnen wohl der Enareto in der neunten Prosa ihrer Lieblingsdichtung Arcadia als Vorbild diente. Diese würdigen Greise sind stets bereit, die Toten aufzuerwecken und dadurch ein fröhliches Ende der Geschichte herbeizuführen,

1) Gedruckt Scelta 122.

nur der tölpische Bauer, der dem Stück fast stets den Namen giebt, hat für seine Zudringlichkeit immer neue Strafen zu erleiden. In Cennis Romito Negromante will er die Zauberkünste des Eremiten nachahmen und wird ähnlich wie Hanswurst in der alten Faustkomödie von den Teufeln vexiert, in Giovanni Roncaglias Scamiccio wird ihm, da er gerade dem Liebesgott ein burleskes Opfer darbringt, von den Hirten eine Rakete am Körper befestigt und losgebrannt, also ein ähnlicher Spafs, wie ihn der Pedant in Aretinos Marescalco über sich ergehen lassen mufs. Der Scamiccio enthält nach Mazzis Bericht auch eine komische Erzählung des Bauern von seinen Erlebnissen im Totenreich, ein Motiv, das in diesen Stücken mehrmals auch mit ernsterer Tendenz verwendet wird: in Bastianos Vallera tötet sich eine keusche Nymphe, um den Verfolgungen eines Hirten zu entgehen, dann wird sie wieder ins Leben zurückgerufen und erzählt, dafs sie gesehen habe, wie in der Hölle die hartherzigen Frauen im Feuer gepeinigt werden (offenbar nach Ariosts Orlando furioso 34, 43), so ist sie denn nach ihrer Rückkehr ins Leben gegen ihren Anbeter milder gestimmt. Von der härtesten Strafe wird aber die spröde Erminia in Giovanni Roncaglias „Piglia il Peggio“ betroffen. Sie weist alle Liebhaber zurück, selbst einen Edelmann und einen Dottore; da steigt Cupido vom Himmel herab und trifft sie mit einem Pfeil dergestalt, dafs sie sich in den Bauer Ruspolo verliebt, den sie auch schliefslich heiratet.

Ein ähnlicher Ton herrscht auch in einigen Dramen, die aufserhalb Sienas entstanden, z. B. in einer Commedia pastorale des Piemontesen Bartolomeo Braida (gedr. 1550), wo der Villano Unterricht im höfischen Betragen nehmen will, ein beliebtes Motiv der internationalen Spottlitteratur gegen die Bauern, ferner in der Silvia, verfafst von einem Mitglied der Akademie von Prato (Florenz 1545), wo der Villano einen Hirten und eine Nymphe durch verleumderische Zwischenträgereien von einander trennen will. In beiden Pastoralen wird der Villano an einen Baum gebunden, eine Strafe, die in diesen Stücken sehr häufig vorkommt.[1] In eigentümlicher Weise sind in der Amaranta

1) Über die Silvia und die Pastoralkomödie Braidas berichte ich nach Carducci S. 44, 46, 55, die Amaranta benutzte ich in einer Ausg. v. 1538.

Digitized by Google

des Casalio aus Faenza die realistischen Elemente in die Ekloge eingemischt. Amaranta ist eine Nymphe, die den Schäfer Partenio liebt, aber auf Befehl ihrer Mutter den häfslichen Ziegenhirten Sicofante heiraten soll. Partenio stimmt die üblichen Wehklagen an, Amaranta gleichfalls, er will sich erstechen, sie will sich mit einem Gürtel erhängen, den ihr Partenio geschenkt hat, doch tritt in beiden Fällen Lucina helfend dazwischen, und da auch noch Partenios Diener zur allgemeinen Freude die Nachricht bringt, der Ziegenhirt sei auf der Jagd von einem Bären zerrissen worden, so steht dem Glück der Liebenden nichts mehr im Wege. Die Nymphe fällt mitunter aus den Höhen des sublimen Stils in einen recht ordinären Ton, wenn sie z. B. vom Ziegenhirten sagt „non son pasto da lui mie membra tenere", oder wenn sie voraus verkündigt „in mia pignatta non farà cucina". Noch schlimmer ist die Filena des Agostino Cazza[1], des Begründers einer Accademia dei pastori in Novara; Filena und Lidia sind mit zwei Hirten vermählt, geben sich aber andern Hirten hin, und in den Schlufsworten werden die anwesenden Damen aufgefordert, es ebenso zu machen. Mitunter sind auch Komödienmotive in das pastorale Drama verflochten, z. B. im Erbusto desselben Agostino Cazza, wo zwei Hirten, der alte Erbusto und der junge Ameto sich um die Hirtin Flora bewerben, bis sich endlich herausstellt, dafs Flora die Tochter des Alten ist. Eine wunderliche Vermengung verschiedenartiger Motive herrscht auch in den vier Eklogen Andrea Calmos (1553 u. ö.). Sehr zahlreich sind die Reminiscenzen an den Stil der Sienesen; Calmo sagt selber, er habe nicht Sannazar und Virgil nachahmen können, weil die grausamen Musen ihn nicht aus der Pegaseischen Quelle trinken liefsen. Dabei herrscht ein ähnliches Sprachengemisch wie in seinen Lustspielen; in der dritten Ekloge tritt ein bergamaskischer Dottore in den Hirtenstand ein, um sich der Nymphe Rampilia nähern zu können; er wird auf der

Über eine Ekloge des Baldassare Olimpo, in der die Geschichte von Vater, Sohn und Esel dramatisiert ist, berichtet Luzio in der Nuova Antologia II, 23 S. 32 f.

1) Über Agostino Cazzas Dramen vgl. Cessi im Giornale 37, 184 ff.

Digitized by Google

Bühne in einen Lorbeerbaum verwandelt, dann kommt auch noch eine griechische Zauberin dazwischen u. s. w.

Neben solchen grotesken Machwerken wurde auch weiterhin der farblosere Idealstil der Ekloge beibehalten. Die Commedia solaciosa de Philolauro (Bologna 1520) ist eigentlich nur ein Hirtengespräch nach der älteren Art; Cronico, der den Hirtenstand verlassen hat und mit der Welt zerfallen ist, kehrt auf Zureden anderer Hirten wieder zu seinem früheren Stand zurück. Die Sprache ist mit pedantischen Latinismen durchsetzt, auch fehlt es nicht an einer zeitgeschichtlichen Anspielung auf die römischen Zustände. Ein andres Gesprächspiel, die Due Pellegrini, die Luigi Tansillo in jugendlichem Alter dichtete, gehört eigentlich nicht in diesen Zusammenhang, wiewohl sich darin Anklänge an die Hirtenpoesie finden.[1] In der Ekloge Flavia (Venedig 1528) haben wir den gewöhnlichen Verlauf der Handlung: Gespräch des unglücklichen Liebhabers mit einem Freund, Selbstmordversuch, Dazwischentreten der Nymphe, aufserdem ein Tanz zum Schlufs.

Doch giebt es auch in diesem Stil Hirtendramen von einem gröfseren Umfang und einer verwickelteren Handlung. Giraldi Cinthio, der uns aufserdem noch als Tragödiendichter begegnen wird, hinterliefs handschriftliche Bruchstücke einer Favola pastorale[2], die offenbar auf fünf Akte berechnet war, und deren Handlung auf einem eigentümlich verwickelten Motiv beruht: die Nymphe A liebt den Hirten B, der Hirt B liebt die Nymphe C, die Nymphe C liebt den Hirten D. Solche Wechselspiele der Liebe erfreuten sich in der pastoralen Poesie einer stets wachsenden Beliebtheit, besonders in Spanien (s. u. Buch VI), wo Montemayor in seinem Schäferroman Diana (1542) die Verwicklung auf dieses Motiv gründete, von dem man wohl mit Recht angenommen hat, dafs es auf die sechste Idylle des Moschos zurückgeht. In diesem Zusammenhang mufs auch Giraldis Egle (1545) erwähnt werden, in der er die Prätention hatte das Satyrspiel zu erneuern. Hier tritt eine Schar von Satyrn auf, die den Nymphen Dianas nachstellen, die Liebhaber werden

1) Noch weniger gehört hierher die Cecaria des Antonio Epicuro, wie Carducci S. 62ff. mit Recht bemerkt. Ebenda S. 37 über die Flavia.

2) Nach der Handschr. herausg. v. Carducci S. 115ff.

Digitized by Google

jedoch trotz aller Bemühungen der Zwischenträgerin Egle abgewiesen. Als die Satyrn endlich auf Egles Rat die Nymphen in einem Hinterhalt überraschen wollen, fliehen sie und werden auf der Flucht in Bäume und Quellen verwandelt. Im Gegensatz zu diesem Satyrspiel, das ohne Nachfolge blieb, bewegt sich die Mirzia[1] wieder mehr in den gewohnten Bahnen. In diesem dreiaktigen Drama laufen drei Liebesgeschichten neben einander her. Aus Sannazars Arcadia entlehnt der Dichter den hübschen Zug, dafs am Rand einer Quelle ein Schäfer, der sich scheut seine Liebe zu gestehen, die Nymphe bittet ins Wasser zu schauen, dann werde sie das Bild seiner Geliebten sehn; eine anmutige Scene entwickelt sich, als die Schäfer sich in das Blindekuhspiel der Nymphen einmischen; auch an Verwandlungen fehlt es nicht, so wird die Nymphe Mirzia in eine Myrthe verwandelt und fordert in dieser Gestalt ihren Schäfer auf, die Göttin Venus um Rückverwandlung zu bitten, und der Satyr, der hier als gutmütiger Waldgeist geschildert ist, schliefst sich dem Gebet an. Ein andres Mal, in einer fünfaktigen Ekloge des Ravennaten Biagio Losso (Milano s. a.) ist die Liebesgeschichte tragisch gewendet. Zwei Bewerber um die Gunst der Nymphe Lilia streiten sich um einen Kranz, den diese an einer Fichte aufgehängt hat, am Schlufs des Stücks bricht der Streit von neuem aus; sie töten sich gegenseitig und Lilia tötet sich bei ihren Leichen. In Nachahmung von Sannazars Arcadia erscheint der sentimentale Liebhaber Esperto auf einem Esel reitend auf der Bühne.

Der Apparat bei der Aufführung dieser Dramen richtete sich natürlich nach Umfang und Personenzahl. Die kleineren Spiele wurden, wie es scheint, gewöhnlich ohne Dekoration etwa bei festlichen Gastmählern aufgeführt, bei den gröfseren entfaltete man mitunter ein ähnliches Dekorationsgepränge wie bei den Komödien. Wenn Serlio im Anschlufs an Vitruv neben der Dekoration für die Komödie und die Tragödie auch diejenige des Satyrdramas bespricht, die eine Scenerie mit Bäumen,

1) Herausg v. Palmarini (Scelta 221) als ein Werk des Antonio Epicuro; zur Litteratur über die zweifelhafte Frage nach der Autorschaft vgl. Pèrcopo im Giornale 12, 57. Jedenfalls ist die Sprache in den klangvollen, fliefsenden Versen nicht so affektiert wie in Epicuros Cecaria.

Digitized by Google

Felsen, Quellen und ländlichen Hütten erfordere, so denkt er dabei offenbar an das pastorale Drama, er spricht in Ausdrücken des höchsten Entzückens von einer solchen Dekoration, die Girolamo Genga für den Herzog von Urbino entworfen habe; da die Aufführungen meistens im Winter, d. h. in der Karnevalszeit stattfänden, wo keine frischen Gräser und Blumen zu haben seien, empfiehlt er es als schönen und eines grofsen Herrn würdigen Luxus, dergleichen in Seide nachzubilden.[1] Giraldis Egle wurde nach der beigefügten Didaskalie im Haus des Dichters und im Beisein des Herzogs von Ferrara aufgeführt, die Kosten wurden von den Hörern der Rechte an der Universität getragen; dafs die Scene, aufgebaut und gemalt von Girolamo Carpi, eine ländliche Gegend darstellte, ergiebt sich aus dem Prolog. Auch auf die Kostümierung wurde grofse Sorgfalt verwandt. Wenn Serlio erzählt, bei der Aufführung in Urbino seien die Hirten in Gold und Seide und mit Fellen der seltensten Pelztiere bekleidet erschienen, so beweist das aufs neue, dafs es bei diesen Aufführungen auf Naturwahrheit nicht ankam. Auch de Sommi giebt im dritten Dialog ausführliche Anweisungen für die pastoralen Kostüme; die Hirten sollen möglichst mannigfaltig herausstaffiert werden, Arme und Beine in fleischfarbenen Tricots oder auch nackt, wenn die Darsteller jung und schön sind; bei den Nymphen legt er besonderen Wert auf wallende Schleier und blonde Perrücken; in der Ausgestaltung dieser Phantasiewesen erging sich ja die Poesie und Kunst der Renaissance mit besonderer Vorliebe. Auch scheint es, dafs man gerne für das pastorale Drama Darsteller im zartesten Alter wählte; schon 1512 hatten kleine Knaben und Mädchen aus Siena während eines Gastmahls bei ihrem Landsmann Chigi in Rom ein pastorales Drama aufgeführt[2], und i. J. 1568 hören wir von einer Aufführung in Feltre, bei der zwei wunderschöne Nymphen, von zehnjährigen Knaben dargestellt, das Entzücken des Berichterstatters erregten.[3]

1) Ausschmückung der Bühne mit Cypressen in Ferrara 1532 vgl. Campori S. 54; über die Nymphen in der bildenden Kunst vgl. Warburg.

2) Vgl. Luzio im Archivio Romano di stor. patr. 9, 542.

3) Vgl. Lettere facete e piacevoli etc. raccolte per D. Atanagi 2. 331 ff. (Venedig 1601); Cian im Archivio Veneto 32, 403.

Digitized by Google

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts trat in Ferrara eine Reihe von pastoralen Dramen ans Licht: 1553 Beccaris Sacrifizio, 1563 Lollios Aretusa, 1567 Argentis Sfortunato, sämtlich mit einer verwickelten Handlung und in Endecasillabi sciolti, während früher in dieser Gattung des Dramas die Reimverse, vor allem Terzinen und Oktaven vorgeherrscht hatten.[1] Diese Dramen pflegt man als Vorläufer einer neuen Epoche des pastoralen Dramas zu betrachten. Inwiefern dies berechtigt sei, werden wir erörtern müssen, wenn wir Tassos Aminta (1573) und Guarinis Pastor fido (1585) betrachten werden, die Dramen, in denen diese neue Glanzzeit ihren höchsten Ausdruck fand. Carducci meint in seiner Schrift über den Aminta[2], dafs die neue Richtung des pastoralen Dramas unmittelbar an die undramatische pastorale Poesie des klassischen Altertums anknüpfte, während Rossi sie mit der vorangegangenen pastoralen Renaissancedramatik in Zusammenhang bringt. Carducci beruft sich darauf, dafs nach Guarinis eigenen Worten Beccari der erste gewesen sei, der die höheren Gesetze der dramatischen Kunst auf die bis dahin undramatische Ekloge angewendet habe und dafs auch Tassos Freund Ingegneri, ebenso wie sein ältester Biograph Manso bei Besprechung der Entstehung des Aminta die frühere pastorale Dramatik unbeachtet lassen. Doch befanden sich die Zeitgenossen wohl in einer Selbsttäuschung; in der Verwendung einzelner Motive hängt jedenfalls die Tasso-Guarinische Richtung mit dem früheren pastoralen Drama der Renaissance zusammen. Die Klagen über unglückliche Liebe begegnen uns freilich schon bei Theokrit und Virgil; auch die Selbstmordgelüste des Hirten kommen schon in Virgils achter Ekloge vor; ebenso spricht schon Horaz von dem Faun, der die Nymphen verfolgt (carm. III, 18), und auch für Guarinis anmutiges Echospiel, ebenso wie für die eigentümliche Verkettung von Liebenden und nicht Geliebten im Pastor fido lassen sich antike Vorbilder nachweisen. Aber den dramatischen Wert dieser und ähnlicher

1) In früherer Zeit findet sich stellenweise Verwendung des Endecasillabo im Philolauro und in der Silvia. Über ein ungedrucktes Schäferspiel Lollios vgl. Solerti im Propugnatore N. S. IV, 2 S. 199 ff.

2) Firenze 1896 (Biblioteca critica Bd. XI); besprochen von Rossi in Giornale 31, 108 ff.

Digitized by Google

Motive hatten schon die früheren Renaissance-Dramatiker erkannt und sie dementsprechend in weit verbreiteten Dichtungen wiederholt verwertet; durch die dramatische Verkörperung standen die Gestalten der pastoralen Dichtung schon seit langer Zeit einem jeden lebendig vor Augen. Aufserdem begegnen uns aber in dem neuen Stil des pastoralen Dramas Motive, die nicht von den Alten, sondern nur von den italienischen Vorgängern entlehnt sein können, vor allem, dafs die Geliebte des Hirten stets eine Nymphe ist. Ebenso ist es gewifs kein zufälliges Zusammentreffen, wenn z. B. im Aminta der Satyr die schöne Silvia an einen Baum festbindet, wie dies auch in den Eklogen der Sienesen und Calmos so häufig geschieht. Doch werden wir das pastorale Drama des neuen Stils ebenso wie die improvisierte Komödie später noch ausführlich betrachten müssen. Während die Komödie und Tragödie klassischen Stils nach italienischem Vorbild in den übrigen Ländern bald aus der Mode kamen, bewahrte sich Italien dennoch seine Stellung auf dem europäischen Theater durch die nahe miteinander verwandten Kunstgattungen des Schäferspiels und der Oper, in welchen der Geist des Barockzeitalters seinen glänzendsten dramatischen Ausdruck fand, und nach den hochgesteigerten Empfindungen des Entzückens, zu denen die klangvollen Verse und Melodien emportrugen, wufste sich das Zeitalter keine bessere Abspannung als die Commedia dell' arte.

Digitized by Google

Drittes Buch.

Die Renaissance-Tragödie.

Bei der Begründung eines modernen Theaterwesens nach antiker Art, wie sie sich zuerst in Italien vollzog und von da aus im Lauf der Zeit ihre Wirkungen über ganz Italien verbreitete, stand fast überall die Komödie gegenüber der Tragödie im Vordergrund. In der Frühzeit des Humanismus fühlten die Gelehrten sich wiederholt durch die neu ans Licht gezogenen Tragödien Senecas zu Nachahmung angeregt; aber trotzdem, dafs die humanistische Bewegung immer mächtiger anwuchs, sind in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts doch fast gar keine neuen Tragödien im Senecaschen Stil zu verzeichnen.[1]

1) Als vereinzelte Ausnahme ist die Tragödie De captivitate ducis Jacobi von Laudivio zu erwähnen (herausg. v. Braggio in Giornale ligustico 11, 50 ff., 111 ff.), die mit dem ältesten humanistischen Lesedrama, der Ecerinis des Mussato auch insofern verwandt ist, als sie eine Begebenheit aus der Zeitgeschichte, die verräterische Gefangennehmung und darauffolgende Hinrichtung des Condottiere Jacopo Piccinino durch den König Ferdinand in Neapel vorführt (1465). Doch reicht Laudivio nicht entfernt an Mussato heran. Seine Senare sind zum gröfsten Teil schlecht gebaut. Ein gewisses Interesse hat blofs die Scene, wo ein „Satellex" den König zu rascher Vollziehung der Hinrichtung beredet (vgl. Braggio S. 70); hier sind die politischen Grundsätze der Zeit in einigen sentenziösen Repliken charakteristisch zusammengefafst, z. B. „Captus potest nocere, mortuus nihil" oder „Recedat aula quisquis esse vult pius". Laudivio lebte zur Zeit des Ereignisses am Hofe des Herzogs Borso in Ferrara. Dort spielt auch der gröfsere Teil der Tragödie; im ersten und zweiten Akt verkünden ein Sacerdos und ein Augur das nahende Unglück des Piccinino, im letzten meldet ein Bote dem entrüsteten Herzog die vollzogene Thatsache.

Doch ist dies nicht dadurch zu erklären, dafs man nun in das Wesen der Senecaschen Tragödien einen richtigeren Einblick gewonnen hätte und etwa durch die Bekanntschaft mit den griechischen Tragikern von der früheren Bewunderung zurückgekommen wäre; denn noch weit auffallender als bei der Beurteilung Virgils und Homers zeigt sich bei der Beurteilung Senecas und der griechischen Tragiker, dafs der Humanismus in dieser Epoche für die Würdigung der griechischen Poesie noch nicht reif war. Die Tragödien Senecas waren nach wie vor hochgeschätzt und in zahlreichen Handschriften und Drucken verbreitet. Der erste Herausgeber, der sich über den Wert dieser Tragödien äufsert, Daniel Cajetanus (Venedig 1483) ist sogleich des überschwänglichsten Lobes voll; von den Griechen weifs er blofs zu sagen, dafs sie „Sophocle tragoedorum principe non levem apud posteros gloriam consecuti sunt“; aufserdem spricht er im Gegensatz zu dem angesehenen und vornehmen Seneca in verächtlichen Worten von Euripides, dem Sohn eines Gemüseweibes, der seine Tragödien in einer scheufslichen finstern Höhle schrieb. Wie grofsen Wert man darauf legte, dafs die Knaben in den Schulen fleifsig Senecasche Verse auswendig lernten, wird durch den Bericht des Lilio Gregorio Giraldi (1478—1552) bestätigt.[1]

So hielten sich auch die römischen Humanisten an das rhetorische Buchdrama des Seneca, als sie nach dem glänzenden Erfolg ihrer Komödienaufführungen sich mit einer Tragödie hervorwagten. Doch wählten sie unter den Tragödien Senecas diejenige, die noch am meisten von packender Leidenschaft und echter theatralischer Wirkung enthält, die Phaedra. Die Veranstaltung dieser Aufführung war, wie es scheint, in erster Linie das Verdienst des Pomponianers Sulpicius Verulanus; er fand thatkräftige Unterstützung bei dem Kardinal Raphael Riario, dem Nepoten Sixtus IV., der denn auch infolge der enthusiastischen Anpreisungen der Poeten mehr Lob geerntet hat, als ihm seine zahlreichen dummen Streiche auf dem Gebiete der Politik eingetragen haben würden. Der Kardinal liefs eine schön geschmückte Bühne für eine Aufführung herrichten, über deren

---

1) Vgl. Gyraldi de poëtarum historia dialogus VIII.

Digitized by Google

Verlauf wir nichts näheres wissen, die aber soviel Aufsehen erregt haben mufs, dafs sie in der Engelsburg vor dem Papst Innocenz VIII. (1484—1492) wiederholt werden mufste. Der in Senaren gedichtete Prolog des Sulpicius zu dieser zweiten Aufführung hat sich noch erhalten; nach einer feierlichen Ansprache an die versammelten Quiriten und den Divus Innocentius verkündigt er, dafs heute eine Tragödie dargestellt werde, die von den Unglücksfällen der Heroen berichte und wünscht den Anwesenden mit offenbarer Beziehung auf eine Anekdote aus dem Leben des Euripides, dafs ihnen niemals etwas der Tragödie Würdiges begegnen möge. „Etwas Neues werdet ihr erblicken, eine ernste, klägliche Begebenheit, ein jeder wird belehrt und gewarnt den Schauplatz verlassen.“ Wie mächtig die Wirkung war, die diese erste Tragödienaufführung der neueren Zeit ausübte, geht auch daraus hervor, dafs der Kardinal Riario im Beisein anderer Kardinäle und vor einer gröfseren Volksmenge die Phaedra noch ein drittes Mal im Hofe seines Palastes aufführen liefs, über den zum Schutze vor der Sonne ein Zeltdach ausgespannt war. Dafs Inghirami in der Rolle der Phaedra einen grofsen Triumph feierte, wurde bereits erwähnt.[1]

Schon bei Betrachtung der Anfänge des komischen Theaters in Rom mufste es uns auffallen, wie geringfügig die selbständigen Versuche der römischen Humanisten waren, die sich an die ersten Aufführungen antiker Komödien anschlossen; von einer Tragödie, die aus diesem Kreise hervorgegangen wäre,

1) S. o. S. 4; Galetti (Anecd. litt. 277, nach Fossi, Catal. codd. Magliab. 2, 739 ff.) berichtet, dafs Inghirami bei der (wievielten?) Aufführung „machina quadam fracta et actione interrupta, latinis extemporalibus versibus aures auditorum retinuit, quoadusque machina instaurata comoedia [sic] prosequeretur, ex quo Phaedri vel Phaedrae nomen obtinuit“. — Die obigen Mitteilungen über die drei Aufführungen sind dem Widmungsschreiben des Sulpicius vor der Editio princeps des Vitruvius (s. o. S. 5) entnommen; demnach fand die erste Aufführung „in medio foro“ statt. Dafs das Hauptverdienst bei diesen ersten Tragödienaufführungen dem Sulpicius gebühre, hat bereits Pecci im Archivio rom. di stor. patr. 13, 462 vermuthet; ebenda Mitteilungen aus dem Prolog, über den ich nach der Handschrift (Vallicelliana F. 20 fol. 344) berichte. Vermuthlich wurde der Prolog schon bei der ersten Aufführung vorgetragen und die auf den Papst bezügliche Stelle nachträglich eingeschoben. — Vgl. auch Erasmus III[1], 788 E.

ist überhaupt nichts bekannt. Und auch aufserhalb Roms hat sich nur von zwei gleichzeitigen Tragödien die Kunde erhalten. Die eine stammt aus dem Veroneser Humanistenkreis, dessen Interesse für die dramatische Kunst auch durch die merkwürdige Panthea actio bezeugt wird.[1] In Verona dichtete der Humanist Bernardino Campagna eine Tragödie vom Tode Christi, die er dem Papst Sixtus IV. widmete, der erste Fall einer humanistischen geistlichen Tragödie. Doch ist sie ebensowenig erhalten wie eine andere, die der Trevisaner Tommaso da Prato über denselben Gegenstand verfafst haben soll.[2]

Dagegen ist ein anderer Versuch dieser Art, der Theandrothanatos von Gianfrancesco Conti, oder wie er sich lateinisch nannte, Quintianus Stoa, in Druck erschienen. Wann diese Tragödie gedichtet wurde, ist zweifelhaft, möglicherweise stammt sie aus der Zeit, ehe Quintianus Stoa nach Frankreich übersiedelte (c. 1504).[3] Sie bildet einen Teil der Christiana opera des Quintianus Stoa (Paris 1514) und ist eine merkwürdige christlich-humanistische Zwitterschöpfung, aber mit voller Beherrschung des poetischen und rhetorischen Schulapparates in klangvollen Senaren gedichtet, die nur an wenigen Stellen, vor allem in den Chorgesängen an den Aktschlüssen mit anderen Versmafsen wechseln. Das Ringen mit dem schwierigen Stoff,

1) In diesem Werk (Verona 1484, Wiener Hofbibliothek) wird ein allegorischer Festaufzug geschildert, in dem u. a. Thalia auftritt und die Veroneser auffordert, ihr Amphitheater wieder herzustellen und der Schauspielkunst, wie Thalia meint, seiner eigentlichen Bestimmung wiederzugeben. Sie will dann die Jugend lehren, den Alten gehorsam zu sein und die listigen Sklaven zu meiden. In ähnlicher Weise empfiehlt sich Melopomene den Bewohnern von Verona; Campagnas Tragödie wird am Schlufs erwähnt. Eine Handschrift dieser Tragödie erwähnt Maffei (Verona illustrata 2, 106; vgl. Indice dei libri del Sig. G. Saibanti Verona 1734 S. 193), doch ist sie, wie es scheint, verschollen; ich konnte sie in Verona trotz der liebenswürdigen Beihilfe der Herren Cipolla und Biadego nicht auffinden. Maffei citiert nur die erste und letzte Zeile, korrekt gebaute Senare; es scheint also, dafs hier ebenso wie in den meisten Senecaschen Tragödien der Chor nicht das letzte Wort hatte.

2) Vgl. Tiraboschi 6, 1302.

3) Zu seinem Leben vgl. Flamini, Studj S. 215 ff. Von den zahlreichen Komödien und Tragödien, deren Quintianu Stoa sich rühmt, ist aufser den hier erwähnten nichts erhalten.

Digitized by Google

der der klassischen Tragödienform durchaus zu widerstreben scheint, wurde schon von den Zeitgenossen gebührend gewürdigt.[1] Inhaltlich steht jedoch der Dichter durchaus auf dem Boden der mittelalterlichen Tradition. Zu Anfang erscheint der Erzengel Michael, im Hinblick auf die folgenden tragischen Ereignisse in Schwarz gekleidet; er stellt sich den Hörern vor und erläutert ihnen nach Art der antiken Tragödienprologe die Vorbedingungen der Handlung; unter anderm erzählt er auch von den unnatürlichen Verbrechen, die nach der abenteuerlichen Legende Judas vor seiner Berufung zum Apostel begangen haben soll. Weiterhin wird in diesem ersten Akt die traditionelle Abschiedsunterredung des Heilands mit seiner Mutter vorgeführt (s. o. 1, 192). Im zweiten Akt bewegt sich die Handlung von einem Ort zum andern. Jesus schickt Petrus und Johannes ab, sie sollten fragen, ob das Abendmahl bereit sei; dann legt der humanistische Dichter dem Heiland eine Rede in den Mund, in der ihm gleich zu Anfang die Worte entschlüpfen: Jam Phoebus alto condidit jubas mare, darauf kommen die Apostel mit ihrer Meldung zurück und alle lassen sich auf der Bühne zum Mahle nieder. Gleich nach dem Abendmahl haben wir uns den Schauplatz in Gethsemane vorzustellen und der Akt schliefst mit der Gefangennahme. So zieht sich das Stück weiter hin, bis im letzten Akt Christus am Kreuz hängt, von den Juden verhöhnt.[2] Es erscheint noch ein Engel, der den Tod des Judas erzählt, ferner der reuige Petrus, dessen Verleugnung schon früher erzählt worden war[3], und endlich vor dem Schlufschor Joseph von Arimathia und Nicodemus. Man sieht, dem Verfasser ist bei seiner Arbeit der Bühnenhorizont völlig entschwunden und er hat selber wohl kaum an die Möglichkeit einer Aufführung gedacht. Die Sprache ist verhältnismäfsig

1) Vor allem von J. C. Scaliger (Poetik VI); auch Nausea (Primordia sect. 10) rühmt Quintianus Stoa, den er als christlichen Tragiker dem Seneca gegenüberstellt.

2) Seductor ecce fixus in ligno nocens
Pendet; tonantem jam suum patrem vocet
Magusque fallax daemonem invocet suum.

3) Abiit tonantis nuncius, flebo diem
Donec resurgat flebilem intrabo specum
Ubi patratrem fletus emendet nefas.

Digitized by Google

klar und durchsichtig, in den Schlufsworten ad lectorem hält es Quintianus für nötig, sich zu entschuldigen, dafs er sich nicht zum Gipfel der tragischen Höhe, d. h. des Senecaschen Bombast emporgeschwungen habe, das sei aber geschehen, damit die Jugend bei der Lektüre nicht zu grofse Schwierigkeiten finde. Womöglich noch undramatischer ist das folgende Stück der Sammlung, die Theocrisis, die das jüngste Gericht vorführt. Auch hier spricht der Erzengel Michael den orientierenden Prolog und fordert sodann Lucifer auf, die Hölle für die zu erwartende Ernte bereit zu halten, dann folgt die Darstellung der letzten Dinge, wiederum mit Benutzung von allerlei legendarischen Zügen.

Noch viel seltsamer ist der christlich-heidnische Mischmasch in der ungefähr gleichzeitigen Tragödie Protogonos, verfafst von dem neapolitanischen Humanisten Giano Anisio (Anysius, 1465—1540), eine Darstellung des Sündenfalls und der Erlösung in allegorischer Umhüllung, wie dergleichen auch im Mittelalter vorkommt, ebenso langweilig und dabei viel anspruchsvoller. Zu Anfang erscheint der höllische Geist Pytho und frohlockt über den Sündenfall, der uns dann von dem personifizierten Paradisus noch einmal ausführlich erzählt wird, hierauf erscheinen reuevoll und wehklagend Protogonos (Adam) und Androgyne (Eva), die von Nemesis, Tisis und Polyponus gezüchtigt werden. Zum Schlufs wird die altbekannte Allegorie des heiligen Bernhard verwertet, Eleos und Dice erörtern vor dem Thron Jupiters das pro und contra der Erlösung in einem Streitgespräch, worauf Jupiter sich bereit erklärt, auf die Erde herabzusteigen und das Erlösungswerk zu vollziehen. Dazwischen ertönen Chöre von Engeln und Nymphen. Als Anisio später (1536) seine Tragödie im Druck erscheinen liefs, versah er sie mit einem Nachwort an einen Kardinal, welchen er bittet, die Tragödie dem Papst Paul vorzulegen. Er verteidigt sich ähnlich, wie dies schon früher Baptista Mantuanus gethan hatte, wegen der Einmischung von Darstellungen der heidnischen Mythologie in den christlichen Gedankenkreis; auch betont er, dafs er durch den glücklichen Ausgang keine wesentliche Regel der Tragödie verletzt habe. Dabei ist er sehr stolz darauf, solch ein kühnes Wagnis unternommen zu haben und ver-

Digitized by Google

gleicht sich sogar mit Columbus, dessen persönlicher Bekanntschaft er sich rühmt. Merkwürdig ist auch der Prolog, der in Terenzischer Weise die Tadler und Neider zurückweist; wenn man vom römischen Phaedra-Prolog absieht, ist dies der erste Fall, dafs eine solche Ansprache ans Publikum, wie sie bei den Alten nur vor der Komödie gebräuchlich war, sich auch vor der Tragödie findet. In den Senaren und in den lyrischen Chorgesängen ist auch hier nicht sowohl der Bombast als vielmehr die langweilige Korrektheit vorherrschend, das Gerede ist übermäfsig ausgedehnt und der Verfasser hat selber eine Anweisung gegeben, wie man sein Werk durch Auslassungen auf den Umfang einer Senecaschen Tragödie zurückführen und dadurch bühnenfähig machen könne, doch hören wir nichts davon, dafs jemand diesen Vorschlag befolgt habe.[1]

Bis in das 16. Jahrhundert hinein blieben die zehn Tragödien Senecas für die überwiegende Mehrzahl der litterarisch Gebildeten die einzigen Beispiele der tragischen Kunst, die ihnen zugänglich waren. Was die griechischen Tragiker betrifft, so war zwar alles, was sich von ihnen erhalten hat, schon im 15. Jahrhundert in italienischen Bibliotheken handschriftlich vorhanden, aber auch die Kenner des Griechischen mufsten hier unüberwindliche Schwierigkeiten finden. Filelfo († 1481) scheint der einzige gewesen zu sein, der sich in das Tragikerstudium wirklich vertiefte. Die Vorbedingungen für eine weitere Verbreitung der Tragiker geschaffen zu haben, ist eines der unsterblichen Verdienste des Aldus Manutius und des humanistischen Kreises, den er in Venedig um sich versammelte. 1502 erschien bei ihm die Editio princeps des Sophokles und 1504 eine Ausgabe sämtlicher erhaltener Tragödien des Euripides mit Ausnahme der Elektra, beide Ausgaben nur den griechischen Text enthaltend.

1) Cian in der Rivista storica ital. 8, 752 hat darauf hingewiesen, dafs der berühmte Lateinpoet Flaminius auch eine lateinische Tragödie Priamus dichtete. Nach Liruti (Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli, Udine 1780, III, 190 ff.) hat Flaminius lange an dieser Tragödie gefeilt und sie endlich nach Bologna geschickt; in einem Begleitbrief an J. B. Pius macht er diesen auf mehrere Stellen z. B. auf den Traum der Hecuba und die Wahrsagung der Cassandra besonders aufmerksam. Doch blieb der Priamus ungedruckt und ist verschollen.

Trotzdem unternahm Erasmus das kühne Wagnis, zwei Tragödien des Euripides, die Hecuba und die Iphigenie in Aulis zu übersetzen. Diese Übersetzungen erschienen im Sept. 1506 bei Badius in Paris; Erasmus, der inzwischen über die Alpen gewandert war, unterzog seine Arbeit 1507 in Bologna einer neuen Durchsicht und veröffentlichte sie abermals im Dezember dieses Jahres bei Aldus in Venedig. In der Widmung an den Erzbischof Warham von Canterbury hebt er die Neuheit und Schwierigkeit seines Unternehmens hervor[1], vor allem klagt er über die affektierte Dunkelheit der Chorgesänge[2], doch will er in möglichst engem Anschlufs an den Wortlaut des Originals übersetzen. Es entgeht seinem klaren und feinen Blicke nicht, dafs der tragische Stil, an den man durch Seneca gewöhnt war, hierher nicht passen würde, und er bestrebt sich daher, den Schwulst der lateinischen Tragödie zu vermeiden. Durch diese Übersetzungen wurde für weite Kreise zum ersten Mal die Möglichkeit dargeboten, sich einen Begriff von einem griechischen tragischen Kunstwerk zu bilden und der Glanz des Erasmischen Namens trug das Seinige dazu bei, sie überallhin zu verbreiten. Die zahlreichen Einzelausgaben von Euripides Hecuba lassen darauf schliefsen, dafs die Lehrer des Griechischen diese Tragödie mit Vorliebe deshalb wählten, weil ihnen die Erasmische Übersetzung ein so bequemes Hilfsmittel darbot, sie gaben dieser Tragödie wohl deshalb vor der Iphigenie in Aulis den Vorzug, weil in der Hecuba die tragische Atrocitas erschütternder her-

---

1) Er sagt, vor ihm habe nur „Philelphus primam Hecubae scenam in oratione quadam funebri“ übersetzt „sed ita ut nobis alioqui putidulis vir tantus animi non parum adderet“. In den drei Leichenreden, welche die Venezianische Ausgabe der Reden des Filelfo (1496) enthält, habe ich nur zwei Sentenzen aus Euripides in lateinischer Fassung citiert gefunden (Blatt 8 u. 11). Übrigens enthält auch die Rede zum Preis der Philosophie, die Rudolf Agricola 1476 in Ferrara hielt, ein sechszeiliges Citat aus der Hecuba in guten lateinischen Senaren (vgl. Rudolphi Agricolae Lucubrationes. Köln 1539 S. 152). — Zur Geschichte und Bibliographie der Erasmischen Übersetzungen vgl. Nolhac, Erasme en Italie, Paris 1888. Die Jahreszahl 1503 auf dem Titel der Aldinischen Euripidesausgabe bezieht sich auf den alten Stil; vgl. Nolhac S. 101.

2) Choros, nescio quanam affectatione adeo obscuros, ut Oedipo quopiam aut Delio sit magis opus quam interprete.

Digitized by Google

vortrat, die, wie wir sehen werden, neben dem Sentenzenreichtum immer mehr als der Hauptvorzug einer Tragödie betrachtet wurde. Um dieselbe Zeit wie Erasmus hat übrigens auch ein Italiener, Georgius Anselmus Nepos aus Parma, die Hecuba ins Lateinische übertragen und einem Tranquillus Molossus gewidmet, weil dieser von Molossus, dem Sohn des Pyrrhus abstamme.[1]

Indes tritt in Italien auf dem Gebiete der Tragödie wie auf dem der Komödie die lateinische Sprache bald in den Hintergrund. Aus den folgenden Jahrzehnten ist eigentlich nur ein einziger lateinischer Tragiker italienischer Nation zu erwähnen, Coriolano Martirano, Bischof von Cosenza in Kalabrien. Er hat sich mit dem griechischen Drama gründlich beschäftigt, hat mehrere Tragödien, sowie den Plutus und die Wolken des Aristophanes in lateinische Verse übertragen und aufserdem in seiner Tragödie Christus einen selbständigen Versuch gewagt. Der gelehrte Kirchenfürst wollte seine dramatischen Arbeiten nicht veröffentlichen, doch benutzte sein Neffe i. J. 1556 eine Abwesenheit des Oheims, um die Übersetzungen zusammen mit dem Christus in den Druck zu geben.[2] Das Experiment, die Passion in den Raum einer klassischen Tragödie einzuschränken, ist jedenfalls hier mit mehr Geschmack durchgeführt, als bei Quintianus Stoa, auch ist die Möglichkeit einer Aufführung nicht ausgeschlossen.

---

1) Georgii Anselmi Nepotis Hecuba, Parma 1506. Dafs dieser Übersetzer im Gegensatz zu Erasmus den römischen rhetorischen Stil keineswegs vermied, möge der Anfang beweisen:

Venio, relicta Ditis inferni domo
Avidi profundum Tartari emensus specum
Per senta scrupeo situ et tenebris loca
Seorsum ubi a dis inferi sedes tenent
Cisseidis Polydorus infelix puer.

Erasmus dagegen übersetzt mit treuerem Anschlufs an Euripides, wenn auch etwas weitläufiger als dieser:

Adsum profectus e profundis manibus
Noctisque portis, caeca qua silentium
Ab arce porro coelitum sita est domus,
Polydorus Hecuba natus e Cisseide.

2) Martirani tragoediae VIII (Medea, Electra, Hippolytus, Bacchae, Phoenissae, Cyclops, Prometheus, Christus. Comoediae III (Plutus, Nubes) etc. Neapoli 1556.

Google

Allerdings herrscht auch hier keine Einheit des Ortes, es ist vielmehr von dem Begriff des Ortes abstrahiert und vorausgesetzt, dafs der Zuschauer sich überhaupt keine bestimmte Örtlichkeit als Hintergrund der Handlung deutlich vorstellt. Eine lebendigere Bewegung entfaltet sich auf der Bühne nur bei der Verhaftung des Heilands, wo der Populus durch einen Sprecher vertreten ist; ebenso sind wir Zeugen der Verhöre vor Caiphas und Pilatus. Während des letzteren Verhörs meldet ein Nuntius den Traum der Frau des Pilatus; trotzdem wird auf Verlangen des Populus die Todesstrafe beschlossen, worauf der Chor voll Entsetzen mit einer Senecaschen Phrase den Rector flammiferi Olympi anruft. Die Scene auf Golgatha wird jedoch nicht vorgeführt, sondern von Joseph von Arimathia dem Nikodemus erzählt, mit stark aufgetragener rhetorischer Schilderung der Kreuzigung des Erdbebens und der Sonnenfinsternis, und daran schliefst sich eine Scene, wo der Tradition entsprechend ein Philosophus seine Betrachtungen über die plötzliche Sonnenfinsternis anstellt (s. o. 1, 197). Zum Schlufs erscheinen die Leidtragenden mit der Leiche; die Dichter, welche die Passion in den Formen der klassischen Tragödie behandelten, mufsten auf die Vorführung der Auferstehung verzichten.[1]

* * *

Die Tragödiendichtung in italienischer Sprache wird durch Übersetzungen der Tragödien Senecas eingeleitet. Schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts war eine solche Übersetzung vorhanden, welche der Marques de Santillana, der berühmte Dichter und Gönner der humanistischen Bewegung († 1458) in einer prachtvoll ausgestatteten Handschrift besafs.[2] Weitere

1) Über eine in Dresden handschriftlich erhaltene lateinische Tragödie Dido des italienischen Humanisten Pier Angelio Bargeo (1518 – 96) vgl. Rüdiger in den Neuen Jahrbüchern f. d. klass. Altert. 1898 II, 481.

2) Diese Handschrift wird von Amador de los Rios in seiner Ausgabe der Werke des Marques de Santillana (Madrid 1852 S. 639) erwähnt. A. Morel-Fatio, der die Liebenswürdigkeit hatte, mich auf diese Stelle aufmerksam zu machen, vermutet wohl mit Recht, dafs die Santillanasche Prachthandschrift mit einer im Catalogo abreviado de los manuscritos de la

Digitized by Google

Übersetzungsversuche wurden gegen Ende des Jahrhunderts in Venedig unternommen und zwar in den Kreisen der dortigen Geistlichkeit, deren theatralische Neigungen uns ja schon bekannt sind. Ein Servitenmönch Evangelista Fossa übersetzte den Agamemnon in italienische Reime (Venedig 1497)[1], doch weiſs ich von dieser Arbeit nur durch einen Pythio Theologo de Monte Varchi, der im gleichen Jahre eine Übersetzung der Phaedra erscheinen lieſs und in dem Widmungsschreiben an einen Venezianischen Patrizier sich sehr abfällig über die Arbeit seines Vorgängers ausläſst. Doch hat er gleichfalls in Reimen übersetzt, und zwar wendet er die mannigfaltigsten Formen an; Phaedra eröffnet ihre pathetische Rolle in dem denkbar ungeeignetsten Versmaſs, in den hüpfenden Terzine sdrucciole[2], die Amme beginnt mit einem Sonett u. s. w. So wird in die Dichtung Senecas ein naiv ungeschickter Ton hineingebracht, der an Pistojas Panfila oder Notturno Napoletanos Schauerdrama oder andere gleichzeitige Versuche in der bereits besprochenen tragischen Zwittergattung erinnert. Aber auch in dieser Gestalt konnte die Phaedra die dramatische Wirkung nicht ganz einbüſsen, die das Original bei der ersten Tragödienaufführung der neueren Zeit in Rom bewährt hatte. Wenn wir von der Aufführung einer Tragedia d'Ippolito e Fedra im Karneval 1509 in Ferrara hören, so handelt es sich höchst wahrscheinlich um diese italienische Übersetzung. Prosperi berichtet der Markgräfin Isabella von Mantua über die erschütternde Wirkung der grausigen Begebenheit und wie der traurige Eindruck durch die Chorgesänge verstärkt worden sei, die von zehn Personen in weiſsen Gewändern vorgetragen wurden.[3] Auſser-

biblioteca del duque de Osuna, Madrid 1882 No. 189 erwähnten identisch ist. Auſserdem sei hier eine Handschrift des 15. Jahrhunderts erwähnt (Bibl. nat. Ms. Ital. 594), welche die Phaedra des Seneca, in Erzählung aufgelöst und in italienische Terzinen übersetzt enthält und über welche mir gleichfalls Morel-Fatio nähere Mitteilungen zugehen lieſs.

1) Vgl. Brunet 5, 287 f., Dibdin, Biblioteca Spenceriana 7, 110 (London 1823).

2) O magna Crete chel mar vasto domini Perchè hai qua tratta mia vita miserrima Dove ho i nimici i fati, i cieli e gli huomini u. s. w.

3) Mitgeteilt von Luzio-Renier im Giornale 33, 54. Die Aufführung eines Hippolito in Mantua 1501 (vgl. d' Ancona 2, 382) könnte sich vielleicht

Digitized by Google

dem übersetzte Pythio de Monte Varchi auch den rasenden Herkules.[1] Doch ist nichts von einer Aufführung bekannt, das Repertoire der italienischen Hofbühnen war in dieser Zeit fast ausschliefslich aus Lustspielen gebildet und hier hatte Ariost 1508 den Anstofs zu stilgerechten Neuschöpfungen im Anschlufs an die Muster des Altertums gegeben.

Der Ruhm, für die Tragödie zuerst etwas Ähnliches versucht zu haben, gebührt dem vornehmen Vicentiner Gelehrten und Kunstfreund Giangiorgio Trissino (1478—1550). Trissino hatte sich bereits in seiner früheren Jugendzeit in lyrischen Dichtungen versucht, ehe er in verhältnismäfsig vorgeschrittenen Jahren (1506) seine litterarische Bildung durch gründliche Studien vertiefte; er wurde in Mailand ein eifriger Schüler des Griechen Demetrius Chalkondylas. Durch diese Studien entwickelte sich in ihm der Plan einer Reform der Nationallitteratur, der Plan, in italienischer Sprache etwas hervorzubringen, was selbst den neulateinischen Dichtern bis dahin nur in sehr unvollständiger Weise gelungen war, nämlich eine Litteratur, die die Hauptgattungen der antiken Poesie in selbständigen Neuschöpfungen, aber doch in möglichst engem Anschlufs an Stil und Manier der Vorbilder enthalten sollte. Dieses pedantische Ideal, das später in Frankreich den Dichtern der Plejade und in Deutschland Gottsched vorschwebte, ist vielleicht zuerst von Trissino aufgestellt worden. Mit seinem eigentlichen Lebenswerk, der Italia liberata dai Goti, wollte er den Italienern endlich ein nationales Epos darbieten, denn Ariosts Roland war in seinen Augen ein stilloses und barbarisches Werk; aber schon lange vor Vollendung dieses Epos wollte er in seiner Sofonisba (1515) ein Musterbild von ähnlicher Bedeutung für die tragische Dichtung aufstellen, die, wie er in seinem Aristoteles las, die vornehmste Stelle neben der epischen Dichtung einnahm. Das Litteraturideal Trissinos ist in gewissem

---

auch auf die oben S. 213 erwähnte Commedia de Hipolito et de Lianora beziehen; andernfalls wäre dies die erste bekannte Aufführung einer antiken Tragödie in einer neueren Sprache. Über einen früheren Beweis des Interesses der Mitglieder des Estensischen Fürstenhauses für Senecas Tragödien vgl. d' Ancona 2, 136.

1) Vgl. u. a. Quadrio 3, 107.

Digitized by Google

Sinne ein Gegenstück zu dem Kunstideal, das von den Vertretern des Vitruvianismus aufgestellt, aber freilich mit einer weit genialeren Selbständigkeit und einem weit feineren Stilgefühl verwirklicht wurde, und es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dafs Trissino seinen Landsmann und jüngeren Zeitgenossen Palladio in seiner antikisierenden Richtung bestärkte und förderte, wofür er dann auch im Vorwort zu Palladios klassischem Werk über die Baukunst als „splendore de' tempi nostri" gefeïert wird.

Dieser erste Versuch, die Tragödie klassischen Stils in eine neuere Litteratur einzuführen, hat also einen ähnlichen pedantischen Beigeschmack wie die späteren derartigen Versuche in anderen Ländern, doch hat der gelehrte Zögling des Chalkondylas den Vorzug, dafs er die Griechen und nicht Seneca zum Vorbild nahm, ebenso wie er sich in seiner epischen Dichtung an Homer und nicht an Virgil anschlofs. Auch zeigt er bei der Wahl des Stoffes eine glückliche Hand; möglicherweise hatte er als Freund und begeisterter Verehrer der Isabella d' Este Kenntnis davon, dafs schon 1502 Galeotto del Carretto ihr eine Tragödie Sofonisba gewidmet hatte, und wollte diesem unzulänglichen Versuch ein kunstgerechtes Werk entgegenstellen. Sodann zeigt die Wahl des Stoffes, dafs er sich zutraute, ohne die krassen und erschütternden Effekte, wie sie bei Seneca vorherrschen, eine reinere und vornehmere tragische Wirkung zu erzielen. Die Begebenheit, wie sie Livius erzählt[1], war auf der Bühne leicht in einen Tag zusammenzufassen: Masinissa hat sich mit den Römern verbündet, weil seine Verlobte, die Karthagerin Sofonisba, von den Ihrigen mit dem Numidischen König Syphax vermählt worden war, um diesen auf die karthagische Seite zu ziehen. Im Verein mit den Römern unter Scipio erobert Masinissa die Stadt Cirta

1) Eine eindringende Vergleichung der Erzählung des Livius mit der Tragödie ist in Ciampolinis Aufsatz „La prima tragedia etc." (Biblioteca crit. della lett. ital. XII) enthalten. Ich citiere die Sofonisba nach dem Abdruck im Teatro italiano antico (Milano 1808 ff.) 1, 59 ff. In neuerer Zeit wurden handschriftliche Bemerkungen zur Sofonisba veröffentlicht (Scelta 205), die angeblich von Tasso herrühren sollen, doch ist dessen Autorschaft sehr fraglich; vgl. Teza in der Rivista critica della lett. ital. 2, 73.

und nimmt Syphax gefangen, doch wird er vom Anblick der schönen Sofonisba so ergriffen, dafs er beschliefst, sich mit ihr zu vermählen und sie dadurch aus der Gefangenschaft zu befreien. Scipio aber verweist ihm nachdrücklich diesen Schritt; das römische Staatsinteresse verlange, dafs Sofonisba gefangen nach Rom geführt werde. Und um die Geliebte vor dieser Demütigung zu bewahren, weifs Masinissa keinen anderen Ausweg, als dafs er ihr einen Giftbecher schickt.

Die Vorgeschichte wird nach Euripideischer Art gleich zu Anfang in weitläufiger, zusammenhängender Erzählung vorgetragen, doch nicht nach der bequemen Manier des Euripides in direkter Ansprache an die Zuschauer, sondern im Laufe eines Gesprächs zwischen Sofonisba und ihrer Vertrauten Erminia. Späterhin ist bei den klassischen Tragikern diese Art, den orientierenden Prolog zu umgehen, zur stehenden Manier geworden, wenn auch dadurch die Unzuträglichkeit entsteht, dafs die Vertrauten sich Dinge weitläufig erzählen lassen, von denen man voraussetzen mufs, sie seien ihnen schon längst bekannt; aber Trissino hat wenigstens, was die folgenden nicht immer thaten, den Versuch gemacht, diese Unzuträglichkeit abzuschwächen, seine Sofonisba fühlt den Drang, sich durch Reden das Herz zu erleichtern[1] und holt zu diesem Zwecke sehr weit aus, indem sie zunächst die Geschichte Karthagos seit seiner Gründung erzählt. Im weiteren Verlauf der Handlung sind die naturgemäfsen Höhepunkte: der Empfang des siegreichen Masinissa durch die Königin, das Gespräch Masinissas mit Scipio und Sofonisbas Tod. Doch erscheint Masinissa sehr matt und temperamentlos, die glühende Sinnlichkeit des Numidiers, die nach Livius die Haupttriebfeder seines Thuns war, ist hier gänzlich verschwunden; er nimmt sich der Sofonisba an, weil eine solche Beschützung der Schwachen ihm als die Pflicht eines tugendhaften Helden erscheint, und während uns Livius in beredten Worten den qualvollen Zwiespalt schildert, der in Masinissa durch die Ermahnungen Scipios entfesselt wird, sagt er bei Trissino blofs: „Ich will einen Ausweg ersinnen, der eurem Willen und meiner Treue Genüge

1) Nè starò di ridir cosa che sai Perchè si sfoga, ragionando, il cuore.

Digitized by Google

leistet". Dann folgt eine ganz verfehlte Lösung: Masinissa schickt den Giftbecher und nachdem Sofonisba tot ist, kommt er wehklagend herbei und sagt, er habe gehofft, sie werde den Becher nicht sogleich leeren, so dafs er noch die Möglichkeit gehabt hätte, sie zur Nachtzeit nach Karthago zu retten. Wie die Behandlung des überlieferten Stoffes, so ist auch der Stil temperamentlos und schwunglos, an manchen Stellen ganz in prosaische Trivialität herabsinkend. Dagegen ist es sehr bemerkenswert und verdient an einigen Beispielen erläutert zu werden, wie sorgfältig Trissino den Stil des Sophokles und Euripides studiert und in seinen charakteristischen Äufserlichkeiten wiedergegeben hat; Aeschylus war damals noch nicht herausgegeben. Fünfmal befindet sich der Chor allein auf der Bühne; seine Gesänge vermitteln die ununterbrochene Weiterführung der Handlung. Auch läfst Trissino, wie dies bei den Alten häufiger geschieht, den Chor am Schlufs der zwei ersten Gesänge das Herannahen einer neuen Person verkündigen, ebenso hat er getreulich die Manier nachgeahmt, dafs am Schlufs einer längeren Rede eines Darstellers der Chor in gesprochener Rede ein paar triviale Bemerkungen, gewöhnlich im Umfang von zwei Zeilen einschiebt. Von der stereotypen Einleitung war schon die Rede, hier läfst Trissino auch die Heldin ein unheilverkündendes Traumgesicht erzählen. Dann fehlt auch nicht auf dem tragischen Höhepunkt der Handlung ein Kommos und gehäufte Schetliasmen nach Euripideischer Manier; von den Botenberichten macht Trissino einen sehr ausgedehnten Gebrauch. Niemals sprechen mehr als drei Personen in einer Scene, doch können wir uns nicht, wie bei den Griechen, die Tragödie von drei Darstellern aufgeführt denken; es sei denn, dafs z. B. Masinissa im Laufe des Stücks eine andere Rolle übernimmt und dann wieder zu seiner eigenen Rolle zurückkehrt. Zu umfänglicheren wörtlichen Entlehnungen bot ihm der gewählte Stoff nur wenig Anhaltspunkte, doch hat in der Scene, wo die sterbende Sofonisba von ihrem Kinde und von ihrer Vertrauten Erminia Abschied nimmt, bereits Riccoboni[1] den getreuen Anschlufs an die Sterbescene der Euripideischen

---

1) Übers. von Lessing ed. Hempel 11 I, 475.

Digitized by Google

Alkestis erkannt. Im übrigen beschränkt sich Trissino auf die Entlehnung einzelner Sentenzen und Redeblumen.[1]

Auch in der Anordnung des Schauplatzes schliefst er sich an seine Vorbilder an; er verlegt ihn auf den Platz vor der Königsburg. Die Königin tritt heraus um zu sterben, nachdem sie in ihrem Gemach den Giftbecher geleert hat. In einer Scene freilich scheint es eher, als ob wir uns das Feldlager Scipios als Hintergrund denken müfsten, das Bild der Bühne hat dem Dichter schwerlich mit voller Genauigkeit vorgeschwebt. Der Chor bleibt nach seinem ersten Auftreten stets auf der Scene; während der Unterredung Scipios mit Masinissa zieht er sich in einen Winkel zurück, um zu horchen.

Wie überhaupt die Vorzüge dieser Tragödie mehr negativer Art sind, so gilt dies insbesondere von dem Lokalkolorit. Trissino vermeidet einerseits das Auskramen unnützer antiquarischer Gelehrsamkeit, andererseits hält er sich von störenden Anachronismen frei, nur hat man schon frühzeitig Anstofs daran genommen, dafs die eilige Trauung Masinissas und Sofonisbas, die von einem Boten geschildert wird, ganz nach christlicher Sitte mit priesterlicher Einsegnung und Ringewechseln vor sich geht.[2] Es zeigt sich schon hier, wie leicht sich in der klassizistisch-rhetorischen Tragödie die Tendenz einstellt, die Handlung von örtlichen und zeitlichen Bedingungen losgelöst in der Luft schweben zu lassen. Sehr charakteristisch für den Geist dieser Tragödie ist auch der Anachronismus, dafs die Personen sich mit Signore und Voi anreden, die Anrede Voi giebt auch Erminia der Sofonisba trotz aller rührend zärtlichen schwesterlichen Freundschaft, während die Königin sich ihr gegenüber des herablassenden „tu“ bedient. Also dieselbe Verschiedenheit der Anrede wie zwischen Orest und Pylades bei Racine.

Von grofser Bedeutung wurde Trissinos Beispiel in Bezug auf die metrische Form. Wir sahen, dafs die italienischen

1) Z. B. S. 114: Ma non è giusto u. s. w. = Oed. Col. 806 f.; S. 124: Tu non conosci u. s. w. = Ajax 553 f ib.: Dio ti faccia etc. = Ajax 550 f.

2) Vgl. die oben S. 381 citierten handschriftlichen Bemerkungen. Die Bezeichnung Catos als „camerlengo“ des Heeres ist kaum hierher zu rechnen.

Digitized by Google

Dramatiker bis dahin die mannigfaltigen Formen der Reimpoesie verwendet hatten, aber der volle und reiche Klang des italienischen Reims erwies sich gerade in der dramatischen Poesie als ein Nachteil. Das Zurückgreifen auf die Prosa, wie es manche schon im Lustspiel versucht hatten, war für den klassischen Stil der Tragödie ausgeschlossen, hier empfahlen sich reimlose Verse nach Art der griechischen und römischen Poesie. Die Nachbildung antiker Versmafse in italienischer Sprache, wie sie zuerst Leone Battista Alberti versucht hatte, konnte nicht zur Nachahmung reizen. Trissino ergriff einen anderen Ausweg; er wählte den Endecasillabo[1], der die Grundlage der hauptsächlichsten Reimsysteme, des Sonetts, der Terzine und der Oktave bildete, und entkleidete ihn des Reims, wodurch er eine ähnliche Wirkung zu erzielen hoffte, wie mit dem griechischen Trimeter, der nur eine Silbe mehr zählt. So hat Trissino gleich bei seinem ersten Versuch die metrische Form gefunden, die nicht nur bei seinen eigenen Landsleuten, sondern auch in England im Zeitalter Shakespeares und in der klassischen Periode der deutschen Litteratur als das geeignetste Ausdrucksmittel des tragischen Stils sich einbürgerte. Den oft gepriesenen Vorzug dieses reimlosen Versmafses, dafs es einen gehobenen und dabei von der ungezwungenen Prosarede nicht zu weit entfernten Ausdruck möglich macht, hat Trissino richtig empfunden, wenn er sich auch darüber in dem Widmungsbrief etwas ungeschickt ausdrückt; er sagt da: die Tragödie will Mitleid erregen, und wer Mitleid erregen will, mufs selber Schmerz empfinden, und wer Schmerz empfindet, überlegt sich nicht genau seine Ausdrucksweise. Wenn aber einer in Reimen spricht, so setzt dies Überlegung voraus und dadurch mufs die Entstehung des Mitleids verhindert werden. Aufserdem bemerkt

1) Über die unbedeutenden und vereinzelten Versuche in reimlosen Endecasillabi aus früherer Zeit s. o. S. 231; aufserdem vgl. Ciampolini S. 8 ff. Von seinem Freund Rucellai wird Trissino als der erste gerühmt, der in reimlosen Versen dichtete (ib. S. 15). Übrigens wäre es nicht undenkbar, dafs Trissino von den früheren Versuchen der Florentiner wufste, zumal da Nardi und Machiavelli zu dem litterarischen Kreis gehörten, der sich in den Rucellaischen Gärten in Florenz versammelte und den auch Trissino während seines Aufenthalts in Toscana 1513—14 als Gast besuchte.

er, das ungewohnte Versmafs sei besser und edler und dabei auch weniger leicht, als man zunächst glauben möchte. Und es war auch von Trissino nicht zu verlangen, dafs er die Schwierigkeiten gleich beim ersten Versuch überwunden hätte. Sie bestehen vor allem darin, dafs die italienische Sprache die Abwechslung des männlichen und des weiblichen Versausgangs nicht gestattet; das eintönige „in die Höhe schlagen“ der letzten Silbe[1], das dadurch entsteht, ist bei Trissino noch nicht durch Anwendung des Enjambements ausgeglichen; der Ruhepunkt am Ende der Zeile, der bei den gereimten Endecasillabi hergebracht und naturgemäfs war, ist auch in der reimlosen Tragödie beibehalten. Dagegen hat Trissino für die lyrischen Partien Reimverse gewählt, die sich von den Dialogversen wirkungsvoll abheben. Die Canzonenform der Chöre giebt den Eindruck der griechischen Chorstrophen sehr glücklich wieder und hier stand Trissino eine reich ausgebildete lyrische Dichtersprache zu Gebote, die er mit Geschick handhabt; auch hinsichtlich des Inhalts — z. B. im zweiten Lied Anrufung der Sonne, im vierten Lied Anrufung Amors — berührt er sich mit seinen Vorbildern. Für die kurzen Schlufsworte des Chors wählte er die Form der Ballade.

Trissino dichtete die Sofonisba in Rom 1515. Die Widmung an Leo X. zeigt, dafs der Dichter sich der Bedeutung seiner Arbeit wohl bewufst war, doch hat er dies als ein vornehmer und geschmackvoller Herr nicht mit aufdringlicher Selbstgefälligkeit betont. Er preist mit den Worten des Aristoteles die Tragödie, die Mitleid und Furcht erregt[2] und meint, er werde dieses Ziel besser erreichen, wenn er sich der italienischen Sprache bediene, denn eines von den sechs Dingen, die nach

---

1) Wie störend Goethe dies bei der Aufführung einer italienischen Übersetzung von Crébillons Electra empfand, darüber vgl. Italienische Reise 7. Okt. 1786; ebenso vgl. das Lob der geschickten Verwendung des Enjambements in Goethes Besprechung von Manzonis Carmagnola. Trissino war wohl der Ansicht, dafs durch das Enjambement die Tragödiensprache zu sehr der Sprache des gewöhnlichen Lebens genähert werde, s. o. S. 293.

2) Compassione e tema; Pazzi, Madius und Robortello übersetzen φόβος mit terror.

Digitized by Google

Aristoteles bei einer Tragödie in Betracht kommen, sei die Vorstellung, und diese könne nur in italienischer Sprache auf das Volk einwirken. Doch sollte Trissino keine Aufführung mehr erleben; auch verbreitete sich die Sofonisba zunächst blofs handschriftlich in einem kleinen Kreise, bis endlich 1524 der erste und bis zu Trissinos Tod (1550) noch vier weitere Drucke erschienen. Auch ist mir nichts davon bekannt, dafs die Tragödie nach ihrer Vollendung als ein epochemachendes litterarisches Ereignis gefeiert worden wäre. Erst nachdem andere Trissino den Ruhm vorweggenommen hatten, die Tragödie auf der Bühne einzubürgern, wurde sein grofses Verdienst lauter und häufiger angepriesen; nun erschienen auch noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dreizehn weitere Ausgaben und die Vicentiner veranstalteten 1562 die erste, glänzend ausgestattete Aufführung auf einem von Palladio hergerichteten Schauplatz.[1]

Auch hat Trissinos Versuch in der ersten Zeit nur in sehr beschränktem Mafse auf andere Dichter anregend gewirkt. Giovanni Rucellai (1475—1525), aus jener Florentiner Familie, deren hochgepriesene Gartenanlagen den Sammelpunkt des litterarischen Florenz bildeten, verweilte 1515 zugleich mit Trissino in Rom am Hofe seines Vetters, des Papstes Leo X. Er hat damals die litterarischen Reformpläne seines um drei Jahre jüngeren Freundes in sich aufgenommen und nach dem Muster der Sofonisba eine Tragödie Rosmunda in Endecasillabi sciolti gedichtet, ebenso wie er später dieses Versmafs für sein Lehrgedicht über die Bienen, eine Nachahmung von Virgils Georgica, verwendete. Wie Trissino, so hat auch Rucellai mit glücklichem Griff eine Begebenheit gewählt, die auch vielen späteren Dichtern als ein dankbarer Tragödienstoff erschien, die Geschichte

1) Eine Aufzählung der Ausgaben bei Morsolin S. 463ff.; Nachrichten über die erste Aufführung in der Einleitung zu Morsolins Ausgabe von Anguillaras Prolog (Vicenza 1879, Nozze Bianchini-Franco). Eines der frühesten Urteile ist jedenfalls das des Lilio Gregorio Giraldi in seinem Dialogus de poetis nostrorum temporum, gedruckt allerdings erst 1551. Dort heifst es von Trissino, er habe Sophonisbam tragoediam in manibus, cujus quosdam actus nonnunquam recitat. Si vero integra talis erit, licet vernacula ipsa Latinorum non indigna lectione

Digitized by Google

der Gemahlin des Langobardenkönigs Alboin, freilich eine Handlung von weit krasserem und erschütternderem Charakter als in der Sofonisba. Das Wagnis, aus dem Stoffgebiet des klassischen Altertums herauszutreten in die Zeit der Völkerwanderung war ihm vielleicht dadurch nahegelegt, daſs diese Zeit den Hintergrund des Epos bildete, mit dem Trissino damals schon beschäftigt war, und Rucellai hat auch eine Anspielung auf Trissinos Heldengedicht einflieſsen lassen.[1] Aber in der Wahl des Stoffes besteht auch sein ganzes Verdienst; die Ausführung ist vielleicht noch dürftiger als bei Trissino, der auch die Kühnheit des ersten Versuchs vor ihm voraus hat. Die Königstochter, die sich mit dem feindlichen König, der ihren Vater erschlagen hat, vermählen muſs, die dann von ihrem Gatten gezwungen wird, aus dem Schädel des eigenen Vaters zu trinken und die endlich blutige Rache nimmt: das alles genügte für die dürftige Erfindungsgabe Rucellais noch nicht, um eine Tragödie von etwa 1150 Versen auszufüllen. Vom Anfang bis in den dritten Akt hinein erstreckt sich eine neu hinzugedichtete Begebenheit. Alboin hat verboten, die Leiche des erschlagenen Königs auf dem Schlachtfeld zu bestatten, trotzdem erweist Rosmunda zur Nachtzeit ihm die letzte Ehre, wird aber ergriffen und vor den König geführt. Natürlich hat der Verfasser nach der bekannten Manier (s. o. 1, 524) seine Heldin in diese Situation gebracht, um Gelegenheit zu Entlehnungen aus der Antigone zu finden; um einen hübschen Ausdruck des alten Siegmund von Birken in seiner Charakteristik solcher Nachahmer zu gebrauchen: er schreibt Stellen aus, so groſs, daſs man ein Pferd darauf herumtummeln könnte. Der weitere Verlauf der Handlung wird dann sehr summarisch erledigt und die Hauptbegebenheiten: der Trunk aus dem Schädel und die Ermordung Alboins durch Boten erzählt. Der Tyrann selber, der sich mit einer theoretischen Auseinandersetzung über den Nutzen eines grausamen Regiments einführt und gelegentlich auch eine Entlehnung aus dem Citatenschatz der Erasmischen Adagia nicht verschmäht[2], ist eine ganz verfehlte Figur.

---

1) Vgl. Mazzonis Einleitung S. LXII.

2) Vgl. Mazzonis Einleitung S. XXV.

Digitized by Google

Die dramatische Technik, der Stil und die Versbehandlung sind im wesentlichen wie bei Trissino, wenn auch die einzelnen kleinen Eigentümlickeiten der antiken tragischen Manier nicht so sorgfältig nachgebildet sind. Der schlagfertige Stichomythiendialog ist dem Rucellai besser gelungen; er verwendet ihn geschmackvollerweise blofs zum Wortgefecht, während Trissino, der Euripideischen Manier folgend, auch die Erzählung in Stichomythie auflöst. Der Dialog ist in keinem so trockenen Ton gehalten; es kann ja bei diesem Stoff nicht fehlen, dafs mitunter, vor allem in der Rolle der Rosmunda, sich etwas mehr Feuer und Leben entfaltet. Und wenn Trissino den Endecasillabo als tragisches Versmafs eingeführt hat, so gebührt Rucellai sogleich das Verdienst einer weiteren Neuerung, indem er den einförmigen Gang dieser Verse von Zeit zu Zeit durch Reimpaare unterbrach.[1] Allerdings fand er damit zunächst keine Nachfolge, auch vermochte er durch dieses Kunstmittel noch keine so wirkungsvolle Steigerung des dichterischen Ausdrucks zu erzielen, wie dies später vor allem Shakespeare in seiner jugendlichen Periode gelungen ist. Für die Chöre wählte er wie Trissino die Formen der Canzone und Ballade, nur den dritten Akt beschliefst ein Chor in reimlosen Kurzzeilen ohne strophische Gliederung, nach der Manier der Senecaschen Chorgesänge; auch in der Anwendung dieser bequemeren Form hat er Nachfolger gefunden.

Rucellai sollte ebensowenig wie Trissino eine Aufführung seiner Tragödie erleben[2], sie erschien erst kurz vor seinem Tode 1524, wurde aber dann von den Kritikern mit Achtung behandelt und erlebte bis 1593 fünf Auflagen. Eine zweite Tragödie Rucellais, Oreste, sollte Trissino nach dem Tode seines Freundes herausgeben, doch erschien sie erst 1719 im Druck und konnte also keine nennenswerte Wirkung auf die Zeitgenossen ausüben.[3] Rucellai hat hier sein Original, die Iphigenie bei den Tauriern, um etwa 1000 Verse erweitert und namentlich

1) Auf die Reime in Rucellais Endecasillabi hat zuerst Mazzoni hingewiesen und sie S. XXXI vollständig aufgezählt.

2) Die entgegengesetzte Meinung widerlegt von Mazzoni, Propugnatore III, Ia, 338.

3) Über Abschriften aus dem 16. Jahrhundert vgl. Mazzoni S. 291 ff.

Digitized by Google

die Scenen zwischen Orest und Pylades durch die geschmacklose Entfaltung deklamatorischen Edelmutes entstellt; Pylades freut sich schon im voraus bei dem Gedanken, dafs seine aufopfernde Freundschaft vielleicht in ferner Zukunft auf dem Theater gefeiert werde.

Ein andrer Florentiner aus vornehmer Familie, Lodovico Martelli, der 1531 im Alter von achtundzwanzig Jahren starb, hat eine Tragödie Tullia hinterlassen, die zwei Jahre nach seinem Tode im Druck erschien. Auch er steht unter dem Einflufs der Trissinoschen Richtung, selbst aus dem Ton seiner polemischen Abhandlung gegen Trissinos grammatische Neuerungen geht hervor, dafs er ihn persönlich kannte und schätzte. Der Stoff ist derselbe wie in Sophokles Elektra, doch hatte Martello den thörichten Einfall, die Handlung von dem Mykenischen Königsgeschlecht auf das des römischen Königs Servius Tullius zu übertragen. Servius erscheint der Überlieferung zuwider als ein Mörder und Usurpator wie Ägisth, und die Frevelthat seiner Tochter Tullia wird dadurch zu einem berechtigten Racheakt. Doch zeigt Martelli auch auffällige Übereinstimmungen mit der damals noch ungedruckten Elektra des Euripides, wo umgekehrt wie bei Sophokles zuerst Ägisth, dann Klytämnestra ermordet wird und zum Schlufs die Dioskuren erscheinen; bei Martelli figuriert Romulus als Deus ex machina. Im übrigen würde es sich nicht verlohnen, alle die Unwahrscheinlichkeiten und Geschmacklosigkeiten aufzuzählen, die sich teils aus dieser Übertragung von selbst ergeben, teils von Martelli obendrein hinzugefügt sind. Dagegen ist der sprachliche Ausdruck glatt und fliefsend, in manchen leidenschaftlich erregten Scenen sind auch Verse von sieben Silben (Versi rotti) unter die Endecasillsbi eingemischt, ein metrischer Kunstgriff, der wie sich zeigen wird, späterhin noch öfters angewendet wurde und sich als sehr wirksam erwies. So konnte Varchi im Ercolano sagen, dafs die Tullia ein wunderbares Werk sein könnte, wenn ihre Seele so schön wäre wie ihr Körper.[1]

1) Varchi, Ercolano (Padova 1744) S. 393f. Ein ähnliches Urteil Varchis in den Lezioni (Opere vol. I. Milano 1834 S. 293). — Ein Chorgesang wurde von Claudio Tolomei nachträglich eingefügt; vgl. dessen Lettere (Venezia 1589) Bl. 49.

Digitized by Google

Auch der dritte Tragiker nach Trissino, Alessandro Pazzi, gehört in den Kreis der Florentiner Aristokratie; er war ein Verwandter der mediciäischen Päpste, ebenso wie Rucellai, doch ist er auf diesen und auf seinen Freund „Trixinus ille Tragicus" nicht sonderlich gut zu sprechen.[1] Bei seinen Lebzeiten ist er mit seinen Tragödien nicht hervorgetreten; nur eine darunter wurde in jüngster Zeit nach der Handschrift veröffentlicht. Doch wurden sie schon im 16. Jahrhundert von Kritikern wie Jovius und Varchi besprochen, und aufserdem hat Pazzis Sohn Guglielmo aus dem Nachlafs seines Vaters i. J. 1536 ein achtungswertes Zeugnis von dessen kunsttheoretischen Studien veröffentlicht, eine lateinische Übersetzung von Aristoteles Poetik. Auch in seinen Tragödien tritt mehr der theoretische Grübler als der Dichter hervor. Er bildete sich seine eigenen Ansichten über den besten tragischen Vers, die er 1524 in der Widmung zweier Tragödien an Papst Clemens VII. vortrug. Klarer und eindringlicher als Trissino betont er das Bedürfnis, einen Vers zu finden, der zwischen den bisher üblichen Reimversen und der Prosa in der Mitte stehe. Trissinos Endecasillabi sciolti erwähnt er nicht, sein Vers stimmt in der Silbenzahl mit dem Trimeter überein und da er ohne allen regelmäfsig kadenzierten Tonfall ist, so macht er beim Lesen den Eindruck reiner Prosa.[2] Auch hat Pazzi ohne weitere Skrupel eine ganze Anzahl von dreizehnsilbigen Versen mit unterlaufen lassen. Die Chöre sind reimlos und meist in kurzen Zeilen, mehr der Senecaschen als der griechischen Art sich nähernd.

Am interessantesten scheint sein erster Versuch, mit dem er die lange Reihe der Didotragödien eröffnet. Wenn jedoch ein Tragiker sich bei Behandlung dieses Stoffes in Bezug auf

---

2) Vgl. seinen Brief an Fr. Vettori, abgedr. bei Mazzoni S. LVII.

3) Ein näheres Eingehen auf diesen Vers, der ohne allen Einflufs auf die spätere tragische Dichtung blieb, würde sich nicht verlohnen; hier seien nur als Probe die ersten Zeilen aus der Rolle Didos mitgeteilt:

Alma luce a cui cede l'obscura nocte
Per chè non cacci con le tenebre anchora
L'angoscioso pensier, che mi preme tanto.

oder ein Ausspruch, in dem sie sich über den gewöhnlichen Ton erhebt:

Pace non mi puo dar chi non mi da morte.

Google

die Zeitdauer nach Aristoteles richten wollte, so war er genötigt, von der tragischen Liebesgeschichte blofs die Katastrophe vorzuführen: Äneas' Entschlufs zur Abreise, Didos Klagen, Verwünschungen und Tod. Somit hat auch Pazzis Tragödie blofs den Charakter eines lang hingezogenen fünften Akts. Er suchte diesem Mangel durch Einschiebung selbständiger Erfindungen abzuhelfen. Zu Anfang verwendet er ein beliebtes Motiv der klassischen Tragödie (s. o. S. 32); Didos erster Gemahl Sichaeus kommt als unheilverkündender Geist aus der Unterwelt hervor, dann erscheint Dido und wir erfahren aus ihrem Gespräch mit der Schwester Anna, dafs sie den Geisterprolog als Traumgesicht erlebt hat. Aufserdem läfst er den Jarbas auftreten, der von seinem Bruder Mercur auf wunderbare Weise nach Carthago gebracht wird und, um Didos Gunst zu gewinnen, den Mörder ihres ersten Gatten in seinem Zelte überfällt und tötet. Im übrigen hat Pazzi die Darstellung Virgils paraphrasiert und verwässert und ebenso wie seine Vorgänger bei der Führung des Dialogs die Äufserlichkeiten der griechischen Technik nachgebildet.

Zugleich mit der Dido widmete Pazzi dem Papst eine Übersetzung der Iphigenie bei den Tauriern, um auf die erschütternde Tragödie eine andere mit fröhlichem Ausgang folgen zu lassen. Er unternahm damit, wie er selbst mit Recht hervorhebt, eine sehr schwierige Arbeit; auch hier hat er sich selbständige Zusätze gestattet. Doch wurde diese Arbeit noch nicht veröffentlicht, ebensowenig wie sein Ödipus, die erste Übersetzung dieses in der folgenden Zeit als Gipfelpunkt der tragischen Kunst gepriesenen Werkes.[1] Neben diesen Tragödien übersetzte er auch das Satyrspiel Kyklops, das er freilich nach der damaligen Auffassung gleichfalls als Tragödie bezeichnet; in dieser heiteren Dichtung zeigt er sich seiner Aufgabe mehr gewachsen, als in der Dido; am besten gelangen ihm die zum Teil in Reimversen wiedergegebenen Chöre der Satyrn.[2]

1) Eine lateinische Übersetzung von Sophokles Elektra, die er im Manuskript an Bembo sandte, fand dieser (Lettere III, 232) nicht sorgfältig genug und einer Umarbeitung bedürftig; ich weifs nicht, ob sich noch eine Handschrift erhalten hat.

2) Pazzis Didone und Ciclope nach der Handschrift herausg. v. Solerti (Scelta 224).

Digitized by Google

Auch Luigi Alamanni, ein Florentiner aus dem Rucellaischen Kreise, der uns bereits als Komödiendichter bekannt ist, mufs hier erwähnt werden. In mehreren seiner Dichtungen, vor allem in seinem Epos Avarchide hat er sich in der Art Trissinos an die Vorbilder des Altertums sklavisch angeschlossen und keinen dauernden Erfolg errungen. Seiner Tragödie Antigone dagegen gereicht es zum Vorteil, dafs er sich bemühte, dem Original zu folgen und auf selbständige Änderungen und Zusätze verzichtete. Nur in den Chören bewegt er sich freier; hier hat er mit Recht die klangvolle Canzonenform nach Trissinos Vorgang angewendet; den einförmigen Gang der Endecasillabi unterbricht er öfters durch Enjambements. So entstand zwar keine würdige Nachdichtung des Originals, aber doch dasjenige Werk, das in damaliger Zeit den Eindruck einer antiken Tragödie verhältnismäfsig am reinsten im Gewand der italienischen Sprache wiedergab.[1]

* * *

Auf diese erste Periode der italienischen Tragödie die man als die Trissinosche bezeichnen kann, folgt um die Mitte des Jahrhunderts eine zweite, deren Hauptvertreter der ferraresische Gelehrte und Dichter Giraldi Cinthio ist. Wie Ferrara durch die Aufführung von Ariosts Cassaria eine neue Bahn auf dem Gebiete des Lustspiels eröffnet hatte, so erwarb es

1) Als Probe diene der Anfang des ersten Stasimon:

Tra quanti altri animali
Creò natura mai sott' alcun clima
Nessun (se ben s' estima)
Si truova più dell' uomo noioso e rio.
Questo del suo natio
Terren non ben contento ardito varca
Il mar con fragil barca etc.

Gegenüber solchen Verwässerungen des Originals verdient es Anerkennung, dafs doch auch an manchen Stellen, vor allem in den Stichomythien der Ansdruck knapp und glücklich zusammengefafst ist z. B. V. 522 ff.

Kreon: E dopo morte ancor s' odia il nimico.
Antigone: Per ambo amar, non per odiargli nacqui.
Kreon: Andrai dunque ad amarlo nell' inferno.

sich durch die Aufführung von Giraldis Orbecche 1541 den Ruhm, die italienische Tragödie zuerst aus dem Bereich der Litteratur auf die Bühne zu verpflanzen. Doch war mit dieser Neuerung auch eine Änderung des Kunststils verknüpft.

Giraldi Cinthio war ebensowenig wie Trissino ein dichterisches Genie, aber auch er hat nach dem höchsten Ruhm in den höchsten Gattungen der Poesie, in Epos und Tragödie gestrebt und aufserdem das Geheimnis der dichterischen Wirkung beider Gattungen durch theoretische Grübeleien zu ergründen gesucht. Aber auf diesem Gebiet verläfst er den einseitig griechischen Standpunkt der früheren Zeit, und mitunter bricht bei ihm die Erkenntnis durch, dafs der Kunststil nicht für alle Zeiten und Völker durch unverbrüchliche Regeln festgestellt werden kann. Vor allem erwarb er sich als Theoretiker das Verdienst, den romantischen Stil des rasenden 'Roland als etwas' berechtigtes Neues gegenüber dem Stil des homerischen Epos zu verfechten. Durch diese an sich sehr löbliche Beurteilungsweise, die das Recht des Neuen gegenüber dem Alten gelten läfst, wurde jedoch Giraldi auf dem Gebiet der Tragödie zu verhängnisvollen Irrtümern verleitet, indem er den Senecaschen Tragödienstil als eine Vervollkommnung des griechischen betrachtete und selber eine weitere Fortentwicklung in der Senecaschen Richtung anstrebte. Dies tritt gleich in seinem Erstlingswerk deutlich hervor.

Die Heldin der Tragödie, Orbecche, Tochter des persischen Königs Sulmone hat zwei Kinder aus einer heimlichen Verbindung mit dem jungen Armenier Oronte. Doch kommt alles ans Tageslicht, als ihr Vater sie einem fremden König zum Weibe geben will. Der Vater stellt sich zunächst gefafst und versöhnt, aber nur um Oronte und die beiden Enkelkinder in seine Gewalt zu bekommen und an ihnen die Schmach furchtbar zu rächen. Er läfst sie an einen verborgenen Ort des Palasts bringen und tötet sie dort mit eigenen Händen, dann läfst er den Kopf des Oronte und die Leichen der Kinder in verdeckten Gefäfsen zu seiner Tochter bringen, als wäre es ein kostbares Geschenk und weidet sich an ihrem Entsetzen, als sie die Decke aufhebt. Nun erklärt er seinen Rachedurst befriedigt und will mit der Tochter Frieden schliefsen, aber

Digitized by Google

diese zieht die Messer aus den Leichen der Kleinen und tötet erst ihren Vater, dann sich selber. Giraldi hat hier eine jener schauerlichen Begebenheiten dramatisiert, die er in seiner Novellensammlung Ecatommiti erzählt hatte; im Druck erschien diese Sammlung allerdings erst 1565. In unserem Fall hat Giraldi die Handlung, wie es scheint mit Benutzung vorhandener Motive, vor allem der Novelle Boccaccios von Tancred und Gismunda frei erdichtet, wir begegnen also hier zum ersten Mal einer erfundenen und nicht auf historischer oder sagenhafter Überlieferung beruhenden Tragödienstoff und werden noch sehen, wie Giraldi in der Theorie über solche Tragödienstoffe dachte. Die Greuelgeschichte ist auf eine recht ungeschickte Art in die klassische Form hineingezwängt, mit unverkennbarer Anlehnung an Senecas Thyestes und mancherlei sonstigen Reminiscenzen aus der Klassikerlektüre. Zuerst eine Prologscene, Ansprache der Nemesis an die Furien, dann noch eine zweite Prologscene, eine lange Rede des Schattens der Selina, der Mutter Orbecches und Gattin Sulmones, die dieser zugleich mit seinem Sohn ermordet hatte, nachdem ein blutschänderisches Verhältnis der beiden ans Licht gekommen war. Nach einem solchen Prolog mufs natürlich der Zuschauer in dieser Familie auf alles gefafst sein. Im Stück selber bewegt sich die Handlung schleppend vorwärts, in endlosen Gesprächen zwischen den Hauptheldeu und ihren Vertrauten; Orbecche hat die traditionelle Figur der Amme zur Seite, Sulmone hat einen Ratgeber Malecche, der ähnlich wie Seneca in der Tragödie Octavia dem Tyrannen gegenüber die Milde als das beste Herrscherprinzip anempfiehlt; weder die Amme, noch Malecche können es sich versagen, nach den Gesprächen mit ihren Gebietern ihre Gedanken noch einmal in langen Monologen darzulegen. Der Tyrann hat bei all seiner Langweiligkeit etwas marionettenhaft Groteskes, er verrichtet seine grausame That mit Hilfe zweier Schergen Alocche und Tamule, die sein Verhalten sehr schön und richtig finden. Übrigens wird die Schreckensscene von einem Boten im üblichen Stil erzählt, wir erfahren da, dafs sogar das Standbild Plutos, vor dem die Opfer hingeschlachtet wurden, seine Augen abwandte. Wie es scheint, fand die Ermordung des Tyrannen hinter der Scene statt und

Digitized by Google

sollten von dorther seine letzten Worte ertönen; wir erfahren aber alle Einzelheiten durch den Chor, der von seinem Standort aus die Begebenheit übersieht. Offenbar hat Giraldi dieses Auskunftsmittel aus Euripides' Medea entlehnt; den Selbstmord Orbecches hat er jedoch, wie er im Nachwort erklärt, entgegen den Vorschriften der Ars poetica auf die Bühne zu bringen gewagt. Zu dem schleppenden Gang der Handlung stimmen auch die Verse, die an den matten und prosaischen Ton Trissinos erinnern; wenn Giraldi als Theoretiker vor allzureichlicher oratorischer Ausschmückung des tragischen Stils warnt, so hat er offenbar aus der Not eine Tugend gemacht. An einzelnen Stellen sind die Endecasillabi mit Versi rotti untermischt und die ungleichen Zeilen durch Reimpaare verbunden. Dafs dies Kunstmittel später zu reicherer Ausbildung gelangte, wurde bereits angedeutet, aber bei Giraldi konnte es deshalb keine Wirkung thun, weil er es ohne erkennbare künstlerische Absicht anwendet und nicht für die Höhepunkte der leidenschaftlichen Erregung aufspart. Die Chöre, von Frauen aus Susa vorgetragen, sind auch hier in kunstvoll gereimten Strophen gedichtet. Giraldi hält es für nötig, im Nachwort ausdrücklich darauf hinzuweisen, dafs man diese klugen Betrachtungen im Munde von Frauen nicht für unwahrscheinlich halten dürfe, denn solche klugen Frauen gebe es in der That.

Besonderen Wert legt Giraldi auf die Neuerung, dafs bei ihm der Chor nicht während der ganzen Tragödie auf der Bühne verbleibt. Er teilt vielmehr die Handlung in fünf Akte ein, zwischen welchen die Bühne leer bleibt und er meint, damit im Gegensatz zu der griechischen Manier der früheren italienischen Tragiker eine römische Einrichtung erneuert zu haben. Die Zwischenakte sollen durch Musik oder Intermedien ausgefüllt werden. Allerdings waren solche Ruhepunkte nötig, denn durch die breite Redseligkeit war die Tragödie auf etwa 3200 Verse angeschwollen, also mehr als das Doppelte der durchschnittlichen Länge einer Tragödie des klassischen Stils. Auch hat Giraldi vor die beiden tragischen Geisterprologe noch einen Prolog gestellt, in welchem Dichter und Darsteller in der Art, wie es bei Lustspielaufführungen üblich war, sich den Zuhörern empfehlen, eine Neuerung im tragischen Stil,

Digitized by Google

für die uns schon ein Beispiel bei Anisio begegnet ist und die von nun an in Italien beibehalten wurde. Der Prologsprecher weist darauf hin, dafs heute nicht die schlauen Ränke eines Davus oder Syrus vorgeführt würden, sondern greuelvolle Schreckensthaten, und fordert die zarten Frauen auf, den Schauplatz zu verlassen. „Ihr seid hier in Susa und der Poet kann euch nicht so rasch und leicht wieder fortführen. Aber da sehe ich schon die Göttin Nemesis kommen"; mit dieser Lustspielprologswendung empfiehlt er sich. Der Schauplatz ist wie gewöhnlich in der klassischen Tragödie vor dem Palast, doch erinnern manche Einzelheiten noch an das mittelalterliche System der getrennten Standorte.[1]

Nach der Orbecche hat Giraldi Cinthio noch acht weitere Tragödien gedichtet. Seine dramatische Technick blieb im wesentlichen die gleiche, auch an dichterischer Kraft und an Geschmack hat er nicht zugenommen. Schon zu der Zeit, da er die Orbecche im Druck erscheinen liefs und dem Herzog von Ferrara widmete (1543), hatte er drei weitere Tragödien wenigstens im Entwurf im Pult liegen: Dido, Cleopatra und Altile.

Gleich in der Dido zeigt sich recht deutlich, wie wenig Giraldi tragischer Wirkungen fähig ist, wenn er nicht durch nervenerschütternde Greuelthaten die Zuhörer überraschen kann. Die Handlung bewegt sich ebenso wie bei Pazzi, dessen Tragödie ihm sicherlich unbekannt war, in engem Anschlufs an Virgil, nur dafs er den ganzen Inhalt des vierten Buchs dramatisiert; also wie dies später auch bei anderen Dramatikern vorkommt, wird hier nicht sowohl die Einheit der Zeit eingehalten, als vielmehr vom Begriff der Zeit abstrahiert und der Zuschauer darüber hinweggetäuscht, wie viel Zeit die Handlung eigentlich erfordern würde. Matt und unbeholfen, in endlos gedehnten Reden schleicht die Handlung dahin; wie gänzlich unzulänglich die Entwicklung der tragischen Liebesgeschichte dargestellt ist, geht daraus hervor, dafs am Anfang des dritten

1) Z. B. III, 1, Monolog Malecches; III, 2, Sulmone tritt auf, schickt einen Boten zu Malecche, der auf der anderen Seite des Schauplatzes steht. V, 2, Orbecche und die Amme mit einander redend, während der König auf der anderen Seite steht.

Digitized by Google

Akts, als Fama den Fall Didos verkündigt, Äneas und Dido noch in keiner einzigen Scene zusammen aufgetreten sind. Noch mehr als in der Orbecche drängen sich die Monologe in den Vordergrund, namentlich die Monologe, in denen die Vertrauten und Diener ihre moralisierenden Betrachtungen weitläufig vortragen. So hält im dritten Akt ein Familiare di Didone einen Monolog, worin er den Verdacht ausdrückt, die Reisezurüstungen der Trojaner bedeuteten nichts Gutes; Achates belauscht diesen Monolog und sagt, er wolle Äneas melden, dafs ihre Absichten durchschaut seien. Dann fährt der Familiare in seinem Monolog fort und verbreitet sich über Medea, Ariadne und andere verlassene Frauen, dann folgt der Monolog eines Trojaners Cloantho und hierauf der Monolog einer Cameriera der Dido. In der Cleopatra, die 1543 aufgeführt wurde und in ähnlichem Stil gehalten ist, finden wir sogar im letzten Akt vier Monologe hintereinander.

In der Altile stimmt die Handlung in den wesentlichen Zügen mit der Orbecche überein, nur dafs der Jüngling, der mit der Königstochter heimlich verbunden ist, sich noch rechtzeitig als ein Königssohn entpuppt. Dadurch wird ein fröhlicher Ausgang erzielt und es fällt dem Prologsprecher natürlich nicht schwer, mit Beispielen aus dem Altertum zu beweisen, dafs dies mit dem Wesen der Tragödie nicht in Widerspruch steht. Auch in seinen folgenden fünf Tragödien, die er zwischen 1543 und 1562 dichtete[1], hat Giraldi regelmäfsig solche Begebenheiten dargestellt, die einen tragischen Ausgang vermuten lassen, dann aber doch zur allgemeinen Zufriedenheit sich auflösen, höchstens dafs einmal ein Bösewicht die verdiente Todesstrafe erleidet. Die Stoffe entlehnte er überall aus seiner Novellensammlung, doch hat er öfters die Namen der Personen in solche griechischen Ursprungs umgeändert, die auf ihre Schicksale oder Charaktereigenschaften Bezug haben. Nur zwei von diesen Tragödien haben ein gewisses Interesse, da sie auf Novellen beruhen, die auch von hervorragenden englischen Dich-

1) Im Prolog zur Eufimia erkannte bereits Bilancini die Anspielungen gegen Giraldis undankbaren Schüler Pigna, die Arrenopia wurde, nach dem Prolog zu schliefsen, kurz vor Giraldis Abschied von Ferrara 1562 aufgeführt, die Antivalomeni 1548.

Digitized by Google

tern der Elisabethanischen Periode dramatisiert wurden; die Arrenopia (die als Mann verkleidete) behandelt dieselbe Geschichte von einer unschuldig verfolgten Frau wie Greenes James IV., die Epitia enthält die Fabel von Shakespeares Mafs für Mafs. Giraldis Unfähigkeit, den tragischen Kern aus einer Begebenheit herauszuschälen, zeigt sich jedoch im letzten Fall in ganz besonders kläglicher Weise. Er läfst das Stück beginnen, als Epitia sich schon dem teuflischen „Juriste" hingegeben hat, um die Hinrichtung ihres Bruders zu verhindern, doch benutzt im weiteren Verlauf des Stücks Giraldi die Gelegenheit zur Wiederholung des grofsen Effekts aus der Orbecche, indem die Leiche des treulos Hingemordeten vor den Augen der entsetzten Schwester enthüllt wird.

Innerhalb des Entwicklungsgangs der italienischen Tragödie hat von allen diesen Stücken nur die Orbecche eine gewisse Bedeutung.[1] Von den übrigen ist nicht bekannt, dafs sie Aufführungen aufserhalb Ferraras erlebt hätten, auch wurden sie erst längere Zeit nach Giraldis Tod von dessen Sohn 1583 herausgegeben. Die Orbecche dagegen gab der tragischen Dichtung einen neuen Schwung; Giraldi konnte sich rühmen, dafs durch die Wirkung seines Beispiels in den Jahren von 1542 bis 1552 mehr Tragödien entstanden als in den dreihundert Jahren vorher.[2]

Die erste Tragödie, die nach der Orbecche zu erwähnen wäre, die Canáce des Paduaner Professors Sperone Speroni, deren Aufführung 1542 geplant war (s. o. S. 337), scheint allerdings von Giraldi unabhängig zu sein, obwohl sie manche ähnliche Züge aufweist. Der hochmütige Pedant, dessen Wirksamkeit als Kritiker und Theoretiker aus Tassos Lebensgeschichte wohl bekannt ist, hat auf seine Tragödie grofsen Wert gelegt und lange an ihr herumgefeilt. Erst 1546 erschien sie im Druck, aber schon vorher (1543) veröffentlichte ein Anonymus eine sehr scharfe Kritik (Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo); Sperone verteidigte sich in sechs Vorlesungen, die

1) Über die Drucke und Nachdrucke seit 1543 vgl. Bongi S. 344.

2) Vgl. Giraldis Brief an Vettori (Epistolae clarorum virorum ad P. Victorium; Florenz 1758 I, 39) und Bilancini S. 19.

er in der Accademia degli Elevati hielt[1], und entwarf außerdem noch eine unvollendet gebliebene Apologie; dann mischten sich noch mehrere andere in den Streit, der sich lange Jahre hinzog und auch nicht aufhörte, nachdem Speroni 1588 hoch betagt aus dem Leben geschieden war. Es ist dies der erste Fall, dafs sich an ein dramatisches Werk eine solche grofse litterarische Polemik anknüpft, doch wird sich noch zeigen, wie wenig die dramatische Kunst dabei gewann.

Speroni behandelt in seiner Canace die Geschichte der Tochter des Windgottes Aeolus, die ihren Bruder Makareus liebt und das Kind, das sie als Frucht dieser Liebe zur Welt bringt, heimlich fortschaffen will. Doch als die Amme es in einem Korb, unter Blumen verborgen aus dem Hause trägt, tritt Aeolus hinzu, entdeckt das Geheimnis und sendet der Tochter ein Schwert mit der Aufforderung, sie solle sich das Leben nehmen. Sie erfüllt den Befehl und auch Makareus tötet sich selber, worauf Aeolus zu spät seine Strenge bereut. Schon Euripides hatte diese tragische Liebesgeschichte behandelt. Zu Speronis Zeit war sie jedem litterarisch Gebildeten durch den elften Heldenbrief Ovids geläufig, der, offenbar durch die verloren gegangene Tragödie des Euripides angeregt, uns Canace vorführt, wie sie dem Bruder den letzten Grufs sendet, ehe sie sich zum Selbstmord anschickt. Die Situation ist also ähnlich wie in der Orbecche: ein Vater, der die verbotene Liebe der Tochter grausam bestraft. Auch in der Darstellung zeigen sich verwandte Züge. Vor allem darin, dafs die zahlreichen Nebenpersonen wie z. B. der Consigliere des Windgottes sich in ungebührlicher Weise breit machen. Als Aeolus in die höchste Wut gerät über die Geburt seines Enkels — dieses „diavolo in forma di fanciullo", wie er sich mit einem leichten Anachronismus ausdrückt — vertritt der Consigliere in der üblichen Weise die Berechtigung der Milde gegenüber der Strenge und hält Aeolus vor, dafs sein grimmiger Zorn sich eigentlich für einen Gott nicht schickte. In diesem wunder-

1) Vgl. Gennari in den Saggi scientifici e letterari dell' Accademia di Padova 1, XXXVI (1786), wo der Meinung entgegengetreten wird, als habe Speroni die Vorträge in der Accademia degli Infiammati gehalten, wo er früher seine Tragödie vorgelesen hatte. — Als Verfasser des Giudizio galt Bartolommeo Cavalcanti.

Digitized by Google

lichen Gegensatz zwischen dem Gott und seinen menschlichen Ministern und Beamten zeigt sich ganz besonders deutlich, wie berechtigt die tadelnden Bemerkungen des Giudizio über die unwahrscheinliche menschlich-göttliche Doppelstellung des Aeolus sind. Von der Vorführung der beiden Selbstmorde hielt den Dichter das bekannte Verbot des Horaz zurück, er hilft sich mit Botenberichten; aber dasselbe Auskunftsmittel verwendet er auch bei der dramatisch spannenden Situation, wie der Tyrann das Kind im Blumenkorb entdeckt. Der vierte Akt enthält eine Unterredung zwischen Aeolus und seiner Gattin Deiopeia, wie bereits Gaspary bemerkt hat, die einzige Scene, wo Personen miteinander reden, die von der Katastrophe unmittelbar betroffen sind. Deiopeia, die natürlich durch einen unheilverkündenden Traum auf die tragischen Ereignisse vorbereitet ist, verweist auf die Geschwisterehen unter den Göttern. Sie giebt damit unwillkürlich eine Kritik der Dichter, die den Mythus von der Vermählung der Söhne des Aeolus mit seinen Töchtern, der brausenden Winde mit den sanften Lüften zu einem tragischen Familienkonflikt mit teils peinlich quälender, teils abstofsender Vorführung des Übergangs der Geschwisterliebe in die Geschlechtsliebe umgestalteten. Auch Speroni sucht den schauerlichen Eindruck durch einen Geisterprolog zu steigern; er hatte den grotesken Einfall, diesen Prolog von dem Schatten des Kindes sprechen zu lassen, das erst im Laufe des Stücks geboren wird. Ein zweiter Prolog, den er später hinzufügte, sollte offenbar die Vorwürfe der Kritik wegen der unnatürlichen Geschwisterliebe entkräften, denn wenn Speroni in seinen Vorlesungen sich damit rechtfertigte, eine solche Liebe sei nicht unnatürlicher als das Todesurteil, das Brutus über den eignen Sohn aussprach, so mufste er wohl selber fühlen, dafs diese Verteidigung nicht ausreichte. Er läfst also in dem zweiten Prolog die Göttin Venus auftreten, die uns verkündigt, sie habe den Kindern des Aeolus diese unselige Leidenschaft eingeflöfst als Vergeltung dafür, dafs Aeolus einst gegen ihren Sohn Aeneas den grofsen Seesturm erregte. Speroni hat hier offenbar den Prolog zum Hippolytos des Euripides nachgeahmt, wo gleichfalls Venus auftritt und die Liebe Phaedras zu ihrem Stiefsohn als eine göttliche Strafe darstellt.

Digitized by Google

Am meisten Anerkennung verdient bei Speroni die Handhabung des tragischen Stils. Während in Giraldis Orbecche der trockene Ton im Gegensatz zu der blutigen Begebenheit einen doppelt dürftigen Eindruck macht, erhebt sich Speroni in den Hauptrollen zu einer leidenschaftlicheren Sprache mit reichem rhetorischem Schmuckwerk. Der Wechsel von Versi rotti und Endecasillabi, der bei Giraldi nur an einzelnen Stellen vorkommt, zieht sich hier durch die ganze Tragödie; durch die von Zeit zu Zeit eingestreuten Reime wird noch mehr die Wirkung der Versart gehoben, als deren eigentlicher Erfinder Speroni gelten darf[1], die aber freilich erst in den Hirtendichtungen Tassos und Guarinos die ganze Fülle ihres schmiegsamen Wohllauts entfalten sollte.[2] Die Rolle des Chors, der von den Winden gebildet wird, die Macareo als seine Brüder anredet, ist von Speroni nur zum kleinsten Teil ausgeführt worden.

Orbecche und Canace sind in der Geschichte der Tragödie vor allem durch die Wahl des Stoffes von Bedeutung. Durch diese Vorbilder wurden die Dichter darauf hingewiesen, das Tragische in der Häufung blutiger, unnatürlicher Greuel zu suchen. Wenn die dichterische Kraft nicht ausreichte, um auf anderem Wege in der klassischen Form eine tragische Wirkung zu erzielen, so war das ein sehr bequemes Auskunftsmittel, das sich auch die Zuhörer gern gefallen liefsen, denn die Erschütterung der Nerven ist doch immer besser als die Langeweile. So ist aus den folgenden Jahrzehnten eine ganze Reihe von Blut- und Schauertragödien zu verzeichnen. Bald wählten sich die Dichter nach dem Vorbild Speronis Begebenheiten aus der antiken Mythologie, wie der venezianische Litterat Lodovico Domenichi, der für seine Progne (1561) die alte lateinische Tra-

---

1) Der Verfasser des Giudizio (Speroni, Opere 4, 114) will auch dies Verdienst des Speroni nicht anerkennen; er sagt, das neue Versmafs sei „un capriccio del Brocardo“ [Antonio]. Das wahre tragische Versmafs habe schon Trissino gefunden; Trissinosche Verse wären freilich für die Canace ebenso geeignet, wie Kleider eines Riesen für einen Pygmäen.

2) Bereits in einem Brief vor der Ausgabe von Cesaris Tragödie Scilla (1552) rühmt Ruscelli den Verfasser dieser Tragödie, dafs er den Verso intero angewandt habe, wo es auf die tragische Würde, den Verso rotto dagegen, wo es auf die Erregung des Mitleids ankomme.

Digitized by Google

gödie des Corraro verwertete, bald suchten sie nach dem Vorbild Giraldis ihre eigne Phantasie anzustrengen, um mit Hilfe der überlieferten Motive neue schauervolle Begebenheiten zusammenzustellen. So wurde in Venedig während des Karnevals 1550 eine Tragödie Cleopatra von Alessandro Spinelli aufgeführt, eine wüste Anhäufung von Incest und Verwandtenmord, wobei auch das obligate Thyestische Gastmahl nicht fehlt. Der Lucchese Baroncini dichtete eine Tragödie ohne Titel (gedruckt 1552), worin er die verbrecherische Neigung einer Königin zu ihrem Stiefsohn darstellt. In der Calestri des Venezianers Turco (1560[1]) ist die Handlung wie in den meisten dieser Tragödien an den Hof eines orientalischen Despoten verlegt; der Stil ist nach der Art des Giraldi matt und dürftig, obgleich mit den gangbaren Kunstmitteln ausgeschmückt.

Am meisten Talent unter diesen Tragödien zeigt die Dalida des Luigi Groto (1541—85), der als der blinde Dichter von Adria viel genannt und besprochen ist, aber doch einen Teil des gebührenden Mitleids einbüfsen mufs wegen der selbstgefälligen Koketterie, mit der er sein Unglück zur Schau trug. Seine erste Tragödie Dalida ist nach seinen eigenen Andeutungen etwa 1562 verfafst, aber erst 1572 gedruckt. Hier nimmt der Geist eines ermordeten Königs Moleonte mit den allegorischen Gestalten des Todes und der Eifersucht den ganzen ersten Akt ein, aufserdem erscheint die Eifersucht im Laufe des Stücks, um das Herz der Königin durch Zauberkraft zu verführen, und auch der Schatten des Moleonte kann sich das Vergnügen nicht versagen, noch einmal wiederzukommen, um den Bericht des Boten über die greuelvolle Bestrafung seiner Tochter Dalida mit anzuhören. Diese lebt mit dem Mörder Moleontes, dem Usurpator Candaule in einem heimlichen Liebesbund, aus dem zwei Kinder entsprossen sind, ohne dafs Candaules rechtmäfsige Gemahlin Berenice etwas von der Untreue ihres Gatten ahnt. Endlich aber erfährt sie das Geheimnis durch den Segretario des Königs, der, von heimlicher Liebesglut verzehrt, durch den Verrat die Gegenliebe der Königin zu gewinnen hofft und auch

1) Gedruckt Venedig 1585. Das Entstehungsjahr ergiebt sich aus dem vorgedruckten Brief des Paulus Manutius.

Digitized by Google

wirklich gewinnt. In diesen Scenen finden wir nun endlich einmal die Entwicklung leidenschaftlicher Seelenzustände mit dramatischer Spannung vorgeführt. Der Sekretär schildert uns in einem Monolog mit stark aufgetragener Rhetorik die Reize seiner Angebeteten und erwägt immer wieder von neuem die Frage, ob er es wagen dürfe, sich ihr zu erklären; sittliche Erwägungen, wie die Pflicht der Treue gegen seinen Herrn spielen in diesen Seelenkämpfen keine Rolle; nur die Furcht vor ihrem königlichen Stolz vermag eine zeitlang seine frevelhafte Begierde zu zügeln. Doch als die Königin selber auftritt, ist er entschlossen; die Wut der Königin, nachdem das Geheimnis verraten ist, benutzt er geschickt, um sich als Helfer der Rache anzubieten und die Königin erklärt sich bereit, ihm unter dieser Bedingung jede Bitte zu gewähren. Er verlangt, sie solle ihm behülflich sein, die Liebe einer von ihm verehrten Dame zu erlangen, nach mancherlei versteckten Anspielungen sagt er endlich, er wolle ihr das Bild seiner Geliebten zeigen und hält ihr einen Spiegel vors Antlitz.[1] Also eine Scenenreihe mit leidenschaftlichen und dabei epigrammatisch zugespitzten Situationen, wie sie uns später bei den Spaniern oder bei den englischen Manieristen der Beaumont- und Fletcherschen Schule öfters begegnen. Der vierte und fünfte Akt enthalten die greuelvolle Katastrophe; ein Bote erzählt, wie die Königin ihre Nebenbuhlerin und deren Kinder mit raffinierter Grausamkeit hinschlachten liefs, dann sind wir Zeugen eines Thyestischen Gastmahls, wo die Königin dem König das Fleisch der Ermordeten vorsetzt und aufserdem die beiden Gatten sich gegenseitig vergiften, und endlich meldet ein Hoffräulein, wie die Königin, nachdem sie die Vergiftung spürte, in einem Wutanfall sich selbst mit einem Messer zerfleischte. Eine groteske Häufung des Blutigen und Schrecklichen, in der auch einzelne Züge der Wollust nicht fehlen; immerhin ist hier die Bestialität temperamentvoller als bei den Pedanten Giraldi und Speroni. Die Wirkung wird freilich durch die redselige Breite abgeschwächt,

1) Offenbar eine Nachahmung einer Erzählung in Sannazars Arcadia (Prosa VIII), wo der Hirt Carino seiner angebeteten Nymphe das Bild seiner Geliebten im Wasserspiegel zeigt, s. o. S. 365.

Digitized by Google

zu der auch die stereotype Figur des Consigliere ihr Teil beiträgt. So ist die Tragödie auf etwa 4300 Zeilen angeschwollen.

Aufserdem wurde mehrmals die Novelle Boccaccios von Tancred und Ghismonda dramatisiert, die grausame Bestrafung der heimlichen Liebe durch einen tyrannischen Vater, die schon Pistoja in seiner Panfila dargestellt hatte (s. o. S. 213) und die offenbar auch dem Giraldi bei seiner Orbecche vorschwebte.[1] Einer dieser Dramatiker, Federigo Asinari († 1576) glaubte die Greuel noch vermehren zu müssen, indem zum Schlufs seiner Tragödie der verzweifelte Vater Ghismondas sich mit einer Schere die beiden Augen ausbohrt. Doch hat auch die berühmteste unter allen tragischen Novellen, die von Romeo und Julia schon damals ihren dramatischen Bearbeiter in Luigi Groto gefunden. Der blinde Dichter erwähnt seine „Adriana“ bereits 1572 in der Widmung vor der Dalida, doch wurde sie erst 1578 gedruckt und es werden dann bis 1626 noch zehn weitere Drucke gezählt, soviel mir bekannt, der gröfste buchhändlerische Erfolg einer italienischen Tragödie in dieser Zeit. Doch ist dies wohl in erster Linie durch das vom Dichter selbst geschickt gesteigerte Interesse an seiner Persönlichkeit zu erklären.[2] Er hat die Handlung ebenso wie dies Pistoja mit der Novelle von Tancred gethan hatte, in das Altertum verlegt, der Schauplatz ist seine Vaterstadt Adria, deren vergangene Herrlichkeit er in dem lokalpatriotischen Prolog feiert. Capulet ist Adrio (Hatrio) der König von Adria, seine Gattin die Königin Orontea, Julia die Prinzessin Adriana, Romeo ist Latino, der Sohn des feindlichen Königs von Latium, der die Stadt Adria belagert, der Klosterbruder ein persischer Magier, der ebenso wie die Amme die Liebenden unterstützt und zwischen Belagerern und Belagerten hin- und hergeht. Graf Paris ist ein Sohn des Königs der Sabiner, eines Bundesfreundes des Adrio, doch erscheint

1) Meine Kenntnis von den späteren Tancred-Tragödien beruht auf Gaspary 2, 568.

2) Groto hat sich auch in der üblichen Weise durch die Widmung an einen vornehmen Gönner — Tiepolo, Prokurator von S. Marco — gegen die hämischen Angriffe der Neider zu schützen gesucht, oder wie er das ausdrückt (Venedig 1593 A 4^{b}), er hat wie ein kluges Krokodil sein Ei so hoch gelegt, dafs die Fluten des Nils es nicht erreichen können.

Digitized by Google

der unerwünschte Bräutigam nicht auf der Bühne. Ebensowenig erscheint der Vetter Tybalt, der zu einem Bruder Adrianas geworden ist, er fällt in einer Schlacht, über die ein Bote im ersten Akt ausführlich berichtet. Latino, der ihn getötet hat, weifs jedoch im zweiten Akt durch eine lange Rede von mehr als dreihundert Versen die Verzeihung seiner geliebten Adriana zu gewinnen, die nach dem letzten Wunsch des sterbenden Bruders eigentlich demjenigen ihre Hand reichen sollte, der ihr den Kopf des mörderischen Feindes bringt. So bewegt sich die Parodie durch die fünf Akte. Den Abschlufs durch die Versöhnung der Feinde konnte natürlich ein solcher Dichter nicht brauchen; vielmehr kommt in der letzten Scene ein Bote und meldet dem Chor, Adrianas Mutter sei vor Schmerz gestorben und der König der Latiner habe die Dämme um die Stadt durchstechen lassen, so dafs ihr der Untergang durch Überschwemmung bevorstehe. Auch in sprachlicher Hinsicht bezeichnet die Adriana mit ihren geschmacklos gehäuften Metaphern und Wortspielen einen Rückschritt gegenüber der Dalida.[1]

Im Zusammenhang mit den novellistischen Tragikern kann man auch den Paduaner Angelo Leonico erwähnen, dessen „Tragedia detto il Soldato“ 1550 im Druck erschien. Hier ist eine Begebenheit dramatisiert, die nach der Versicherung des Verfassers im Widmungsbrief sich in seiner Vaterstadt wirklich zugetragen hatte. Zwei Capitani Namens Soldato und Bologna sind Gevattern des Paduaners Aloigi Calza. Soldato, ein Lump und Aufschneider, verfolgt Calzas Weib Daria mit seinen Liebesanträgen und da er zurückgewiesen wird, verleumdet er sie bei ihrem Manne wegen eines angeblichen Liebesverhältnisses mit Capitano Bologna. Seine Lügen finden Glauben, der rachsüchtige Mann tötet seine Frau und ebenso den Bologna, den er mit Helfershelfern überfällt. Die Verleumdung des Soldato

1) Über das Verhältnis der Adriana zur novellistischen Überlieferung und zu Shakespeare vgl. vor allem Chiarini (Nuova Antologia 94, 1 ff.), der mit Recht die von manchen in neuerer Zeit betriebene Verherrlichung des Stücks zurückweist. Über die Übereinstimmungen Grotos mit Shakespeare in der Liebesscene, vor allem die Erwähnung der Nachtigall und des Sonnenaufgangs vgl. Bd. IV.

Digitized by Google

bleibt unentdeckt. Sein Schatten erscheint zu Beginn des Stücks und verkündigt, das Verbrechen, das er im Leben begangen habe, solle nun auf der Bühne vorgeführt werden. „Dies ist Padua, hier die Piazza, hier geht es nach Pontemolino“ u. s. w. In Bezug auf die metrische Form adoptierte Leonico die Neuerung Speronis, indem er die eintönigen Endecasillabi mit Versi rotti untermengte; letztere haben bei ihm das Übergewicht. Dabei ist aber der Gesprächston durchaus realistisch, namentlich in der Rolle des Zampa, des spitzbübischen Dieners des Soldato, der seinen Herrn zur Liebeswerbung aufmuntert, „Che contenta è ogni donna Pur che la cosa sia tenuta occulta“. Er selbst hat mit der Magd der Daria ein Liebesverhältnis und verabredet mit ihr ein Stelldichein, als sie auf den Markt geht, um Salat zu kaufen. Vollkommen stilgerecht ist dagegen der Chor Paduanischer Frauen, der sich am Schlufs jedes Aktes in gereimten Strophen vernehmen läfst, und ebenso ist auch der Gang der Handlung im klassischen Stil angeordnet: beide Opfer erzählen ihre unheilverkündenden Träume, die Ermordungen finden hinter der Scene statt, den Tod der Frau erzählt ihre Amme, doch hat der Verfasser ungeschickterweise auch die Liebeswerbungen des Soldato hinter die Scene verlegt. In der Wahl des Stoffs zeigt Leonico eine gewisse Verwandtschaft mit dem merkwürdigen tragischen Dialog seines Landsmanns Ruzzante, aber nichts verrät, dafs er sich bewufst war, eine neue, von der gangbaren klassischen Manier abweichende Bahn eingeschlagen zu haben. Wie die romantischen Novellendramen, so blieb auch dieser Versuch eines realistisch-bürgerlichen Dramas in der klassischen Form stecken, ohne dafs sich daraus etwas selbständiges Neues entwickelt hätte.

Um dieselbe Zeit, als die neue Abart der Tragödie nach dem Vorbild Giraldi Cinthios aufkam, können wir auch eine regere dichterische Thätigkeit auf dem Gebiet des reineren klassischen Stils verfolgen. Die griechischen Tragödien, deren Studium im Zeitalter Trissinos und Rucellais auf einen kleinen Kreis von gelehrten Männern beschränkt blieb, waren jetzt leichter zugänglich. Dank dem Fortschritt der Wissenschaft lagen jetzt Erläuterungen und lateinische Übersetzungen in gröfserer Anzahl vor. Mit Hilfe dieser Übersetzungen wurde

Digitized by Google

nun eine ganze Reihe von griechischen Tragödien in italienischer Sprache bearbeitet. Am rührigsten erwies sich auf diesem Gebiet der fingerfertige venezianische Litterat Lodovico Dolce[1], der in den Jahren 1543—1551 Bearbeitungen von Euripides Hecuba, Phoenissen (Giocasta), Medea und Iphigenie in Aulis erscheinen liefs. Mitunter erlaubt er sich Abweichungen von den Originalen. Auch hat er nach dem Vorgang Giraldis Ansprachen an die Zuhörer vorangestellt. Im Prolog zur Giocasta fordert er sie auf, sich für einige Zeit im Geist nach Theben zu versetzen, dabei aber sich glücklich zu preisen, dafs sie in dem herrlichen Venedig wohnen, wo keine solchen Scheuslichkeiten wie in Theben möglich seien. Im Prolog zur Iphigenia stellt sich die allegorische Gestalt der Tragödie den Zuschauern vor; sie erzählt, wie sie aus Griechenland gekommen sei und rühmt den ersten italienischen Tragiker Trissino. In ähnlicher Weise hat Dolce auch Tragödien Senecas übertragen. In der Vorrede zu den Trojanerinnen bemerkt er, er habe blofs den Gang der Handlung (l'invenzione) und was sonst seinem debole ingegno an der Tragödie das Beste schien, aus Seneca entlehnt; den Prolog spricht hier der Schatten des Paris, der das Mitgefühl der Donne leggiadre und der Signori pietosi anruft.

Noch fehlte aber eine italienische Bearbeitung des Oedipus Rex, der mit der allgemeiner werdenden Kenntnis des griechischen Dramas immer entschiedener als das höchste Meisterwerk der tragischen Kunst der Griechen anerkannt wurde. Dies erklärt sich nicht nur daraus, dafs man das Lob des Aristoteles gläubig hinnahm, sondern auch weil hier die erschütternden Greuelthaten dem Zeitgeschmack entgegenkamen. So hat Giraldi in seinen Discorsi (1554) den Oedipus Rex für die beste Tragödie erklärt, wenn er auch früher im Nachwort zur Dido (1543) meinte, Sophokles habe hier einen so bequemen Stoff vorgefunden, dafs er ihn nur mit angemessenen Worten habe auszuzieren brauchen. Auch Dolce hat in der

1) Über ihn vgl. Bongis Annali passim und Cicogna, der S. 94 darauf hinweist, dafs Ruscelli in seinem Discorso contro Lodovico Dolce (1553) ihm die Abhängigkeit von den lateinischen Übersetzungen zum Vorwurf machte.

Digitized by Google

Widmung vor seinen Trojanerinnen erklärt, dafs wie diese Tragödie die beste des Seneca, so der Oedipus Rex die beste des Sophokles sei. Die Fassung, in welcher der Oedipus in den oberitalienischen Städten aufgeführt wurde, stammt von Giovanni Andrea dell' Anguillara, jenem wunderlichen armen Teufel, dessen römische Theaterabenteuer uns schon bekannt sind. Anguillara verfafste seinen Edippo vermutlich, als er in Venedig als Litterat sein Brot suchte und liefs ihn zuerst 1556 in Padua aufführen. Er hat noch viel freier und dabei viel ungeschickter als Dolce mit seiner Vorlage geschaltet. Seine Endecasillabi lesen sich wie die matteste Prosa; ganz unerträglich langweilig und dürftig sind die Zusatzscenen, vor allem die in den letzten Akten, wo wir zuerst durch weitläufige Botenberichte erfahren, wie Eteokles und Polyneikes sich entzweit haben und dann Zeugen sind, wie sie sich mit allerlei Kautelen und Förmlichkeiten wieder versöhnen. Dann erst erscheint eine Prinzessin von Andros und berichtet den Tod der Jokaste, eine geschmacklose Schauergeschichte von Anguillaras eigener Erfindung, wie die Königin sich mit einem Schwert durchbohrt, das Ismene und die Prinzessin ihr vergeblich zu entreifsen suchen.[1]

Neben solchen Bearbeitungen sind jedoch auch einige selbständige Tragödiendichtungen aus dem Gebiet des klassischen Altertums zu verzeichnen. Eine der berühmtesten darunter ist die Orazia, die Pietro Aretino in seinem vierundfünfzigsten Lebensjahre (1546) als sein tragisches Erstlingswerk erscheinen liefs; der freche Spötter konnte offenbar der Versuchung nicht widerstehen, auch in dieser Litteraturgattung, in der eben damals ein regeres Leben sich zu offenbaren begann, sein Glück zu versuchen; warum sollte ihm auch diese Abschweifung nicht ebenso gut gelingen, wie die Psalmen oder das Leben

1) Unter den italienischen Bearbeitungen griechischer Tragödien, die sich handschriftlich erhalten haben, sei hier nur noch der Hippolyt von Giovanni da Fulgano (Magliab. VII, 929) erwähnt. Voran steht eine Widmung an eine Signora, Fulgano giebt hier unter allerlei Witzeleien zu verstehen, dafs er selber es nicht dem Hippolyt nachmachen würde, wenn eine Versuchung an ihn herantreten sollte. Eine Übersetzung des Christus patiens von demselben erwähnt Argelati 2, 237. Über die Euripidesstudien Bandellos, der auch mit Lucrezia Gonzaga Euripides las, s. u.

Digitized by Google

der Jungfrau Maria. Er hat ebenso wie Trissino einen dankbaren Stoff aus Livius gewählt und hat auch mit ausdrücklichem Hinweis auf das Vorbild des älteren Dramatikers seine Tragödie als Darstellung einer römischen Heldenthat dem Papst (Paul III) gewidmet, auch im Prolog, den die Fama spricht, wird dieser „irdische Jupiter" nebst andern vornehmen Gönnern Aretinos gepriesen. Der erbitterte Feind des Pedantismus wagt sich hier auf ein Gebiet, das vorher fast ausschliefslich von Pedanten gepflegt worden war und dem sie auch, wie wir sahen, etwas von dem Gepräge ihres Geistes aufgedrückt hatten. Aretino wollte offenbar zeigen, dafs er auch ohne den Ballast des Wissens, den er verachtete, ein tragisches Kunstwerk zu stande bringen könne; im Prolog ruft Fama den Hörern entgegen, hier werde sich zeigen, ob die Zöglinge der Natur oder die Zöglinge der Kunst mehr Lob verdienten. Doch nahm er sich offenbar zusammen und liefs sich nicht mit so bequemer Fahrlässigkeit gehen, wie in seinen Lustspielen.

Schon der Titel zeigt, dafs Aretino den tragischen Inhalt der Begebenheit insofern mit richtigerem Blick als Corneille erfafst hat, als er die Schwester als eigentliche Hauptperson in den Mittelpunkt stellt. Die Handlung schliefst sich eng an Livius an, sie beginnt damit, dafs der Priester Valerio dem alten Orazio von dem feierlichen Vertrag erzählt, der eben unmittelbar vor Beginn des Kampfes abgeschlossen wurde. Dann erscheint Celia mit ihrer Amme; während sie draufsen kämpfen, tobt in ihrem Herzen ein noch furchtbarerer Kampf, natürlich erzählt sie den unvermeidlichen Unglückstraum, schlägt aber doch auch originellere Töne an. „Wäre ich doch als ein Mann zur Welt gekommen oder wäre ich doch so häfslich, dafs Curiazio nicht um mich geworben hätte." Im zweiten Akt kommt Nachricht von dem Kampfplatz, die der Alte mutig gefafst erwartet „non mancherò d'esser quell' uom ch'io debbo". Nach Ausrichtung der Botschaft verzweifelte Klagen der Tochter, bei der hier die Sinnlichkeit des Weibes viel stärker hervortritt als bei Corneille. Der Vater tröstet und ermahnt sie: „Es wird sich schon für dich ein anderer Bräutigam finden, du solltest doch auch deinen Brüdern Thränen widmen, sie sind ja „teco d'un seme, in un

Digitized by Google

solo orto nati". Im dritten Akt hat Aretino mit Recht die ergreifende Situation aus der Erzählung des Livius sich nicht entgehen lassen, wie Celia das blutbefleckte Gewand erblickt, das sie ihrem Bräutigam gestickt hatte, dann folgt der Streit mit ihrem Bruder, der sie an ihren blonden Zöpfen von der Scene wegschleift und ermordet. Die beiden letzten Akte sind langweilig und schleppend. Sie werden durch die Gerichtsverhandlung gegen Orazio ausgefüllt; die Entscheidung erfolgt durch einen Deus ex machina oder vielmehr durch eine von oben ertönende Stimme. Wie der Inhalt, so auch der Stil; Trivialitäten und Gemeinplätze wechseln mit einem edeln und energischen Aufschwung der Sprache, wie er sich in den italienischen Tragödien dieser Zeit selten findet, auch ist die Darstellung mehr zusammengedrängt als gewöhnlich (ca. 2100 Zeilen). Und während bei manchen Zeitgenossen der tragische Stil schon die Neigung zeigt, in jener konventionellen Manier zu erstarren, die später immer mehr zur Herrschaft gelangte, hat sich Aretino eine gröfsere Freiheit der Bewegung gewahrt und so konnte er manche wirksame Züge aus der Erzählung herübernehmen, die bei Corneille fehlen. Nichtsdestoweniger ist die dramatische Vorführung der Handlung zum Teil sehr ungeschickt; man hat den Eindruck, dafs dem Dichter nicht immer ein deutliches Theaterbild vorschwebte. Schon wiederholt wurde es als ein shakespearescher Zug gepriesen, dafs Aretino die Gesamtheit des Volkes als mithandelnd auf die Bühne führte, aber mit Unrecht, denn das Volk ist bei den grofsen öffentlichen Gerichtsscenen nur durch einen farblosen Sprecher vertreten. Eher könnte man es als einen selbständigen, wenn auch schwachen Versuch der Schilderung der Volksstimmung betrachten, wenn vor der Pforte des Tempels, wo die Spolien der erschlagenenen Curiatier aufgehängt sind, zwei Vorübergehende ihre Betrachtungen über die Heldenthat des Orazio anstellen. Der Chor, der anderwärts die Stimme des Volkes vertritt, besteht hier aus den allegorischen Gestalten der Tugenden, die sich nur an den Aktschlüssen mit ihren Gesängen vernehmen lassen.

Auch Aretinos Freund Dolce hat neben den Bearbeitungen antiker Tragödien sich in selbständigen Dichtungen versucht.

Digitized by Google

Seine Dido (1547), die dritte nach Pazzi und Giraldi, beschränkt sich, wie dies schon bei Pazzi der Fall war, auf die Vorführung der Katastrophe; die grofse Scene zwischen Aeneas und Dido ist in engem Anschlufs an Virgil gedichtet. Originell ist auch hier der Prologo; Cupido erscheint in der Gestalt des Ascanius und rühmt sich seiner unwiderstehlichen und unheilbringenden Gewalt. Den gröfsten Erfolg hatte aber Dolce mit seiner zweiten Tragödie Marianna (zuerst gedruckt 1565), wo er nach dem Vorgang Trissinos die tragische Handlung aus einem Geschichtsschreiber entlehnt. Es ist die von Josephus erzählte Begebenheit, wie der eifersüchtige Tyrann Herodes, als er sein Land für einige Zeit verlassen mufs, seine schöne Gattin Mariamne der Obhut des Soëmus anvertraut und diesem den geheimen Befehl erteilt, im Falle, dafs er nicht zurückkehren werde, Mariamne zu töten. Als er nun aber wiederkommt, entdeckt er, dafs Soëmus der Königin das Geheimnis doch verraten hat. Er schöpft daraus den Verdacht eines ehebrecherischen Einverständnisses und wird darin noch bestärkt durch seine Schwester Salome, eine Feindin Mariamnes. Salome weifs den Mundschenken zu der falschen Aussage zu bereden, Mariamne habe ihn durch Bestechung dazu veranlassen wollen, Herodes zu vergiften. Dieser läfst nun Soëmus töten und Mariamne von gefügigen Richtern zum Tode verurteilen. Nach der Hinrichtung erwacht aber von neuem die Liebe des Herodes und er wird von Reuegedanken gepeinigt.

Bei Dramatisierung dieser Begebenheit hat sich Dolce durchaus an die überlieferten Kunstmittel gehalten. Zuerst ein Geistervorspiel, in welchem Pluto und die Eifersucht auftreten; Pluto will sich um so mehr bemühen, den Tyrannen für sein höllisches Reich zu gewinnen, da ihm durch das baldige Erscheinen des Welterlösers ein schwerer Verlust bevorsteht. Dann erscheint die Königin, wie üblich in Begleitung einer Amme, und erzählt ihr einen Traum; der eifersüchtige Herodes ist von der stehenden Figur des Consigliere begleitet, der auch in diesem Fall mit seiner sentenziösen Weisheit keinen Erfolg hat, selbst dann nicht, als er bemerkt, es sei undenkbar, dafs die Königin den ruppigen Soëmus lieber haben könne als den kräftigen und blühenden Herodes. Herodes läfst trotzdem den

Digitized by Google

Soëmus hinrichten und überreicht der Königin, ähnlich wie Giraldis Sulmone, in einem silbernen Becken den Kopf und die abgehackten Hände. „Dies sind die Hände, die sich um Deinen Hals geschlungen haben“ u. s. w. und Marianna erklärt ihm: „Ich freue mich auf den Tod, um nur von Dir Scheusal befreit zu sein.“ Doch ereignet sich kein Mord auf der Bühne, wie Dolce im Prolog an die Zuschauer ausdrücklich hervorhebt; die Hinrichtung Mariannas wird im fünften Akt von einem Boten erzählt. Und überdies mufsten bei einer Tragödie, die die Schicksale der Gattin eines Tyrannen darstellt, auch einige Anklänge an Senecas Octavia naheliegen.[1]

Bei alledem ist jedoch Dolce hier nicht ohne selbständiges Verdienst. In dem Prolog an die Zuschauer erklärt die allegorische Gestalt der Tragödie, die mit Krone, Scepter und entblöfstem Schwert auftritt, der Dichter habe keines ausgeschmückten Stils bedurft, denn der Gegenstand werde schon durch sich selber die Herzen der Zuschauer rühren. Diesen Vorzug des gewählten Stoffs wufste Dolce vor allem in der Scene zur Geltung zu bringen, wo Herodes seine Gattin der Untreue beschuldigt und sie dem Mundschenken gegenüberstellt, der seine Anklage nicht aufrecht zu halten vermag. Auch hat Dolce die Hinrichtung von Mariannas Söhnen, die in Wirklichkeit erst später stattfand, mit in die Handlung verflochten; die beiden Jünglinge verteidigen die Mutter gegenüber dem Vater und erklären mit ritterlich-romantischer Begeisterung, sie wollten die Unschuld der gekränkten Frau mit den Waffen in der Hand verfechten. Auch wird Dolces sprachlicher Ausdruck durch den dankbaren Stoff gehoben, obgleich er manchmal in die Euripideische Manier verfällt, sich in Augenblicken des höchsten Affekts in breiten Moralisationen zu ergehen. Vor allem aber sind die Chöre wohlklingend und schwungvoll; auch hier folgt Dolce dem Vorbild des Euripides, indem er den Preis der Vaterstadt in den Gesang einflicht, er verkündet, dafs die Gerechtigkeit, die Herodes mit Füfsen tritt, in späteren Zeiten in einer Stadt am adriatischen Meer

---

1) Einige solche Anklänge wurden bemerkt von Landau in der Ztschr. f. vergl. Litt.-Gesch. N. F. 8, 183f.

Digitized by Google

glänzend auferstehen werde. Die Klagen des Herodes am Schlufs sind vielleicht für diesen Charakter zu schön und in einem zu elegischen Ton gehalten.

Es verdient Erwähnung, dafs von allen diesen klassizistischen Tragikern kein einziger sich an einen Stoff aus der heiligen Schrift oder aus der Legende gewagt hat.[1] Aretino erwähnt zwar in dem Brief, mit dem er die Sendung seiner Komödie Talanta an A. Piccolomini begleitet, er sei jetzt mit einer Tragedia di Cristo beschäftigt, in der er zeigen wolle, was er vermöge, doch hat er diesen Plan nicht durchgeführt und es ist das schwerlich ein grofser Verlust. Auch in den Werken Giannottis ist neben den Lustspielen der Prosaentwurf einer Tragödie enthalten, deren Autorschaft jedoch nicht ganz sicher ist.[2] Die Tragödie bewegt sich streng in den klassischen Formen, sie spielt vor dem Praetorium des Pilatus, der Chor besteht aus Juden, die heimlich an Christus glauben, die Kreuzigung wird von dem Centurio als Boten ausführlich erzählt. Der Chor preist die Lehre, die gegenüber dem weltlichen Stolz die Armut und die Menschenliebe empfiehlt — „hier liefse sich

---

1) Auf einige geistliche Dramen aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, die sich in der Mitte zwischen dem klassischen Stil und dem Rappresentazionenstil halten, sei hier kurz hingewiesen. Dafs im Text für die Aufführungen im Kolosseum sich antike Elemente befinden, wurde schon bemerkt; s. o. 1, 336. 1511 erschien in Florenz Segnis „Tragiedia di Eustachio Romano nuovamente composta“ in gereimten Versen, in Akte eingeteilt, am Schlufs jedes Aktes ein Chor in Terzinen. In ähnlichem Stil scheint die fünfaktige „Tragedia noua, intitolata Sosanna“ von Tiburzio Sacco gehalten (Widmung von 1524), über die Cian in dem oben S. 224 citierten Aufsatz berichtet. Der Verfasser bezeichnet die Aufführung solcher Tragödien als eine ehrbare Erholung für Klostergeistliche in der Karnevalszeit. Hierher gehört auch die Tragödie Aman (Siena 1526, Bibl. Landau), verf. von einem Florentiner Geistlichen, der sich nicht nennen will, fünfaktig, in Terzinen und Oktaven, mit Chören an den Aktschlüssen. Im Prolog wird erklärt, wer in den auf dem Schauplatz sichtbaren Häusern wohnt. Am Schlufs wird die Leiche Amans sichtbar, der Verfasser rechtfertigt sich deshalb im Vorwort unter Berufung auf Tragödien des Altertums. — Eine Passionstragödie von Domenico Lega (Napoli 1549) kenne ich blofs aus der Erwähnung bei d'Ancona 2, 188; über eine Übersetzung des Christus patiens s. o. S. 409.

2) Selva di una tragedia sopra la passione di Cristo (2, 371 ff.).

Digitized by Google

auch ein Ausfall gegen die Prälaten anbringen" — der Schlufsgesang, nachdem die Grabeswache bestellt ist, dreht sich um den Gedanken, dafs die Principi und Rettori öfters gezwungen werden, einem Unschuldigen gegen ihren Willen das Leben zu nehmen, worin der Herausgeber eine Anspielung auf Savonarola erblickt. Bemerkenswert ist das römische Kolorit in der Rolle des Pilatus; er erinnert einmal daran, dafs ja auch bei den Römern manche grofse Männer für Söhne von Göttern gehalten wurden. Doch sind das vereinzelte Spuren; eine reichere Entwicklung der geistlichen Tragödie beginnt, wie sich noch zeigen wird, erst gegen Ende des Jahrhunderts.

* * *

Die italienische Tragödie hat sich nicht nur später entwickelt als die Komödie, sie hat sich auch weit weniger über das ganze Land verbreitet. Die vereinzelten Versuche aus der Zeit von 1515—41, die zunächst auf die Lektüre beschränkt blieben, sind sämtlich in Florenz und Rom entstanden; in den folgenden Jahrzehnten beschränkt sich die litterarische Produktion auf Oberitalien, vor allem Ferrara, Venedig und die Städte des venezianischen Gebiets, wie Padua, Vicenza und Adria. Hier entwickelte sich die tragische Dichtkunst zugleich mit der Inscenierungs- und Darstellungskunst, die in diesem Winkel Italiens ihren Hauptsitz hatte, und deren hilfreiche Unterstützung gerade für die damalige tragische Dichtkunst besonders wünschenswert sein mufste. Und zwar müssen die darstellenden Künstler, deren eigentliches Gebiet bis dahin das Komische war, sich mit bewunderungswürdiger Vielgestaltigkeit in die neuen Aufgaben gefunden haben. Montefalco in Ferrara, der als Komiker in Ariostischen Lustspielrollen gerühmt wird, hat auch den schauerlichen Botenbericht in der Orbecche zur höchsten Zufriedenheit Giraldis vorgetragen: Ruzzante und seine lustigen Gesellen wurden dazu ausersehen, die Gräueltragödie Canace bei der ersten Aufführung in Padua zu spielen. Ebenso hat in Venedig der hochgepriesene Komiker Pietro Armani zuerst die Dido von Dolce auf die Bühne gebracht; derselbe Dolce in der Widmung seiner Marianna dankt dem Schau-

Digitized by Google

spieler Burchiella (Molino) für seine Bemühungen bei Aufführung dieser Tragödie und rühmt zu gleicher Zeit Burchiellas Virtuosität in der burlesken Nachahmung der Griechen und Bergamasken.[1] Oftmals ging jedoch die Anregung zur Bühnendarstellung von Akademien oder litterarischen Gesellschaften aus. So hat die Paduaner Accademia degli Infiammati auf ihre Kosten den Ruzzante für die Aufführung der Canace angeworben, die Vicentiner Aufführungen wurden von den Accademici Olimpici veranstaltet. In Ferrara war es allerdings ein Mäcen, Girolamo Contugo, der auf seine Kosten die erste Aufführung einer italienischen Tragödie ins Leben rief, doch hat dann auch der Herzog Ercole II. an Giraldis Kunst Gefallen gefunden und bei ihm Tragödien bestellt; die Antivalomeni wurden 1548 bei einer Hoffestlichkeit aufgeführt. Im allgemeinen hat man jedoch an den fürstlichen Höfen bei solchen Gelegenheiten die Komödien und dann auch die Schäferspiele vorgezogen. Als Ercoles Sohn und Nachfolger Alfons II. i. J. 1568 mit seiner Gattin Barbara von Österreich nach Reggio kam, trug man lange Zeit Bedenken, ob man bei den Empfangsfeierlichkeiten eine Tragödie darstellen solle, denn einerseits sei das etwas sehr Trauriges, andererseits seien jedoch gerade fürstliche Persönlichkeiten für die majestätische Tragödie die geeignetsten Zuschauer. Der Herzog hat sich dann auch nach einer vertraulichen Anfrage für die Tragödie entschieden und so wurde den Neuvermählten zur Begrüfsung eine Tragödie von schauerlichem Inhalt vorgeführt, deren Titelheld, der englische Königssohn Alidoro, sich unwissentlich mit seiner Schwester verbindet und seinen Vater erschlägt.[2] In Venedig hat Dolce der Tragödie die Bahn gebrochen und nach der Widmung der Dido kann man vermuten, dafs dort, an dem Hauptsitz der grotesken Komödie ein gewisses Bedürfnis nach

1) Vgl. die Widmung der Dido, sowie den Prolog von Negris Pace (1561). — Ein Lobgedicht Pignas auf Montefalcos gleichmäfsige Vollkommenheit im komischen und im tragischen Stil in dessen Carmina (Venedig 1553) S. 37.

2) Eine ausführliche Schilderung der Aufführung nebst Inhaltsangabe der Tragödie enthält die anonyme Schrift „Il successo dell' Alidoro, tragedia rappresentata in Reggio etc.“ (1568), Exemplar in Krakau. Über den Plan einer Wiederholung des Alidoro 1569 vgl. Atti e Memorie R. R. Dep. Stor. Patr. Provv. Modena e Parma 8, 277 ff.

Digitized by Google

Abwechslung mit dazu beigetragen hat, dem Trauerspiel eine Stätte zu bereiten.

Zu dem Erfolg haben offenbar auch die Ausstattungskünste das ihrige gethan. Für die Komödie waren sie schon vollständig ausgebildet; dafs sie für die Tragödie einer gewissen Umgestaltung bedurften, sah bereits Serlio, der in seiner Architettura (1545) Scenenentwürfe für Tragödie, Komödie und Satyrdrama (Schäferspiel) mitteilte. Bei der Tragödie fällt der Blick nicht auf Bürgerhäuser, sondern auf Tempel, Paläste und Säulenhallen; der Geist der Hochrenaissance, aus dem auch die Tragödien hervorgegangen waren, offenbart sich weit glänzender und feierlicher in der Dekoration, die sich in klarer, majestätischer Schönheit hinter den Darstellern erhebt und ihren Worten eine höhere Weihe giebt. Palladio, der in den Städten des Veneto wirkte, hat seine Kunst wiederholt in den Dienst der Tragödie gestellt; auf dem Holztheater, das er in Vicenza erbaute, erschienen, durch seine Kunst veredelt, der abgeschmackte Edippo des Anguillara (1561) und die mattherzige Sofonisba (1562), ebenso baute er 1565 in Venedig ein Theater für die Aufführung von Montevicentinos Antigono und 1585, fünf Jahre nach seinem Tode wurde in Vicenza der Wunderbau seines Teatro Olimpico würdig eröffnet durch eine Aufführung von Sophokles Oedipus in der Übersetzung des Orsatto Giustiniani.

Auch die mannigfaltigen Beleuchtungseffekte, mit denen man den Eindruck der komischen Stücke erhöhte, wurden in der Tragödie angewendet. In de Sommis viertem Dialog werden zwar Bedenken geäufsert, ob die bunten Lichter und illuminierten Fenster der Bühnendekoration, die doch eine freudige Stimmung ausdrücken sollten, auch in der Tragödie am Platz seien; aber der Verfasser meint, der Anfang pflege ja auch hier fröhlich zu sein; auch könne man diese Beleuchtung zu einem Effekt benutzen, den er selber einmal bei einer Tragödienaufführung mit grofsem Erfolg angewendet habe: zuerst habe die Scene in vollem Lichterglanz gestrahlt, dann bei dem Tod einer Königin, als der Chor entsetzt ausrief, wie die Sonne auf ein so schreckliches Ereignis blicken könne, sei der gröfste Teil der Lichter plötzlich verdeckt oder ausgelöscht worden.

Digitized by Google

Einen anderen Lichteffekt empfiehlt Ingegneri für die Geisterprologe; sie sollen hinter einem durchsichtigen schwarzen Vorhang gesprochen werden, am Schlufs des Prologs soll der Geist verschwinden und der Vorhang in Flammen aufgehen.

Vor allem aber wurde der Glanz der tragischen Bühne durch prächtige Kostüme und imposante Statistenmassen unterstützt. Dafs die Darsteller durch reiche und auffallende Kleidung die Aufmerksamkeit auf sich lenken sollten, schreibt Giraldi Cinthio in seinem theoretischen Werke ausdrücklich vor und de Sommi meint, dafs dies in der Tragödie noch wichtiger sei als in der Komödie. Doch wurde über der Pracht auch das Charakteristische nicht vernachläfsigt; bei der Aufführung des Alidoro wird gerühmt, wie einerseits die Kostüme der Engländer, andererseits die der Schotten durch gemeinsame Eigentümlichkeiten gegen einander kontrastierten. Und für Stücke aus dem Altertum schreibt de Sommi ausdrücklich vor, man solle sich die antiken Gewandstatuen zum Muster nehmen, dabei aber die kostbarsten Stoffe anwenden, die man ja so drapieren könne, dafs man sie nicht zu zerschneiden brauche.[1] Fürstliche Personen erschienen mit einem prächtig gekleideten Gefolge von stummen Personen, so hatte bei der Vicentiner Oedipusaufführung von 1585 der König 28, Iokaste 25, Kreon 6 Begleiter, im ganzen erschienen 108 Personen auf der Bühne. Aus Ingegneris Werk ergiebt sich, dafs auf eine symmetrische, dem Auge wohlgefällige Anordnung dieser Massen ein grofser Wert gelegt wurde. Die Handlung der Stücke selbst bot in der Regel keinen Anlafs, durch den Gesichtssinn auf die Zuhörer zu wirken. Allerdings wurde in den Greueltragödien die Vorzeigung abgehackter Köpfe und verstümmelter Leichname zu krassen rea-

---

1) Eine ausführliche Schilderung der tragischen Kostüme findet sich im Bericht über eine Giocastaaufführung in Viterbo (Descritione de la scena et intermedii ... ne la Tragedia di Giocasta, recitata in Viterbo dalli Accademici Ostinati li 9 di Ottobre 1570. Marciana). Den Prolog sprach Justitia in Goldbrokat gekleidet mit Schwert und Wage, die feindlichen Brüder waren mit Edelsteinen und Federbüschen geschmückt, auf Eteokles' Schild ein Medusenhaupt, der Giocasta trug eine Jungfrau die Schleppe ihres Trauerkleides. Besonders rühmt der Bericht die archäologisch genaue Darstellung des Bacchusopfers.

Digitized by Google

listischen Effekten benützt; in Giraldis Discorsi wird Ponzio Ponzoni, der Darsteller des Oronte daran erinnert, wie seine Geliebte sich entsetzte, als das Haupt des Oronte von der Bühne herab gezeigt wurde.[1] Am meisten Anlafs zur Befriedigung der Schaulust boten jedoch die Intermedien, die jedenfalls schon frühzeitig in die Tragödie eingeführt wurden, sonst hätte sich Trissino schwerlich veranlafst gesehen, am Ende des fünften Abschnitts der Poetik (abgeschlossen 1550) sich gegen die „intermedj di moresche o di buffoni o d'altre cose simili" als etwas der Tragödie Unwürdiges zu erklären. Die erhaltenen Intermedien haben denn auch einen ernsteren Charkter und zeigen, dafs man bestrebt war, ihnen einen Bezug auf den Inhalt der Tragödie zu geben. So empfiehlt z. B. de Sommi, man solle im Intermedium die Parzen auftreten lassen, wenn im folgenden Akt ein Todesfall dargestellt werde; ebenso könne man den Zwischenakt vor der Darstellung eines ungeheueren Verbrechens durch einen Fackeltanz von Furien ausfüllen. Die Akademiker von Viterbo haben bei ihrer Giocastaaufführung eine ganz besondere Sorgfalt auf die prächtige Ausstattung und den beziehungsreichen Inhalt der Intermedien verwendet, doch in der Art, dafs sie stets mit dem vorhergehenden, nicht mit dem folgenden Akt zusammenhängen. Und zwar wurden jedesmal zwei dargestellt, das erste mit kunstreichen Maschinen in der Luft schwebend, das andre per terra. So erschien, nachdem im ersten Akt der Ehrgeiz des Eteokles vorgeführt worden war, in der Luft die verführerische Gestalt des eitlen Ruhms auf einer Chimäre reitend mit allerlei allegorischem Zubehör, auf der Erde die Bescheidenheit in schwarzem Gewand, auf einem Kamel sitzend, weil dies das demütigste Thier sei; die Bescheidenheit hielt einen Zügel und eine Kette in den Händen und führte gefesselt hinter sich den Ehrgeiz, in weifsem Gewand und mit Pfauenflügeln. Der Sinn der

1) Schon in Pazzis Didotragödie wird das Haupt des getöteten Pygmalion auf die Bühne gebracht. Im 17. Jahrhundert rühmen Harsdörffer und Birken es als einen Kunstgriff der italienischen Bühne, dafs man dort mitunter das Haupt eines Ermordeten in einer Schüssel auf einem behangenen Tisch zeige; offenbar steckte dann der betreffende Darsteller seinen Kopf durch ein Loch. Vgl. Tittmann, Nürnberger Dichterschule (1847) S. 157.

Digitized by Google

Intermedien wurde jedesmal durch den Gesangsvortrag einer Stanze erläutert; man sieht, wie damals die beliebte Mode der allegorischen Embleme auch auf das Drama hinüberwirkte. Der Verfasser des Successo dell' Alidoro spricht sich gleichfalls gegen die zusammenhanglosen Intermedien aus und meint, es sei verfehlt, wenn man z. B. im einen den Endymion, im anderen die Temperanza, im dritten den Curtius vorführe.[1] Aber er hält es offenbar für genügend, wenn die Intermedien nur unter sich und nicht auch mit der Tragödie zusammenhängen; er preist enthusiastisch die dargestellten Intermedien von den vier Elementen, bei denen in der That die Ausstattungs- und Maschinenkunst die höchsten Triumphe feierte und die reizvollsten Gruppen aus der Erde emporstiegen oder aus Wolken und Regenbogen hervortraten. Solche Intermedien sind nach der Meinung des Verfassers besser als diejenigen, über deren Bedeutung man sich den Kopf zerbrechen mufs; auch soll die Augenlust nicht durch gesprochene oder gesungene Worte abgelenkt werden. Anderer Meinung war Dolce, der hinter seiner Bearbeitung von Senecas Trojanerinnen die Intermedien mitteilt, die er auf Wunsch der Veranstalter einer Aufführung entworfen habe, obgleich ihm bekannt sei, dafs bei den Alten nichts Derartiges vorkomme. Diese Intermedien sind eigentlich Opernscenen, Wechselgesänge des Neptun, Pluto und anderer Götter mit den Schatten der Unterwelt und den Frauen des Chores.

Also nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die Musik lieh der Tragödie ihren Beistand. Die Forderung, dafs die Einleitungs- und Zwischenaktsmusik sich dem Geist des Dramas anpassen müsse, eine Forderung, die bei einzelnen Komödienaufführungen schon früher erfüllt worden war (s. o. S. 300), wird in de Sommis Gesprächen wie im Successo dell' Alidoro auch für die Tragödie aufgestellt. Letztere Schrift enthält jedoch auch über die Chorgesänge ausführliche Mitteilungen. Wir erfahren, dafs bei manchen Aufführungen die Chöre blofs von einem aus der Schar in einem gleichmäfsigen, ernsten und

---

1) Offenbar bezieht sich dies auf den Opfertod des Marcus Curtius; s. u. Gascoignes Iokastetragödie.

Digitized by Google

imponierenden Ton (con un certo tuono costante, grave e magnifico) gesprochen wurden, während bei anderen Aufführungen der Rezitator die Chöre mit Gesang, aber ohne Musikbegleitung vortrug, aber beide Manieren wollen dem Verfasser nicht gefallen. Nach seiner Meinung ist es besser, wenn alle zugleich singen, wiewohl dadurch das Verständnis des Wortsinnes noch mehr erschwert werde, der ohnehin oftmals in den Chören dunkel sei. Am schönsten sei es aber, wenn die Verse zuerst im Einzelgesang vorgetragen und dann vom ganzen Chor wiederholt würden und zwar mit einer diskreten Musikbegleitung, die sich hinter der Bühnendekoration befinden müsse, dieser Standort ist auch nach dem Urteil Ingegneris der geeignetste. Bei der Aufführung des Alidoro wurden die Gesänge des Chores der Londoner Frauen zum gröfsten Teil im Solovortrag von einer Dame gesungen, deren Sopranstimme der Verfasser enthusiastisch anpreist, ebenso wie die dem Inhalt trefflich angepafste chromatische Musik. Die Abwechslung von Sologesang und gemeinschaftlichem Gesang des Chores finden wir auch bei der Giocastaaufführung in Viterbo.

Und neben dem Gesicht und Gehör sollte auch der Geruchssinn angenehm beschäftigt werden; Ingegneri empfiehlt — allerdings für Aufführungen jeder Art — die Anzündung von kostbarem Räucherwerk. Bei der Aufführung des Alidoro wurden die Wohlgerüche für das Nachspiel aufgespart, das eine Verherrlichung der Häuser Österreich und Este enthielt.

Also erst durch den Hinzutritt der verschwisterten Künste wurde die Aufführung einer italienischen Tragödie zu einem Genufs, würdig einer Gesellschaft die auf einer so hohen Stufe der ästhetischen Bildung stand.

* * *

Auch in den Ländern jenseits der Alpen war der tragischen Dichtung zunächst kein günstiges Schicksal beschieden. Während die Rede Agricolas in Ferrara (s. o. S. 376) merkwürdig ist als das erste Zeugnis für die Beschäftigung eines Nordländers mit der griechischen Tragödie, hat in Deutschland Celtis sich um die Einbürgerung der lateinischen Tragödie

Digitized by Google

bemüht. 1487 liefs er Senecas Hercules furens und Thyestes im Druck erscheinen; in der Widmung an den Herzog Magnus von Anhalt rühmt er sich, dieses novum litterarum genus (quod tragoedias vocant, regum ducumque casus figurans) ad Almanos gebracht zu haben.[1] Er vergleicht die zehn Tragödien mit dem Dekalog, zeigt, dafs jede unter ihnen eine wichtige moralische Lehre enthalte und meint, Seneca habe sie verfafst, um auf seinen Schüler Nero sittlich bessernd einzuwirken. In den folgenden Jahrzehnten ist dann in Deutschland noch eine ganze Reihe von Einzelausgaben Senecascher Tragödien erschienen, die offenbar zu Unterrichtszwecken angefertigt wurden, doch wird gewöhnlich nicht sowohl der sittliche Grundgedanke der einzelnen Tragödien, als vielmehr der Reichtum an wuchtigen Sentenzen und der Glanz der Sprache hervorgehoben. Unter andern veröffentlichte Locher 1520 zu Vorlesungszwecken drei Tragödien des Seneca, den er für den hervorragendsten aller Tragiker des Altertums erklärte.[2] Wichtiger war es, dafs auch Erasmus dem Text der Tragödien Senecas seine Sorgfalt zuwandte.

In der folgenden Zeit hat vor allem Melanchthon als Professor in Wittenberg für die Verbreitung des Tragikerstudiums

1) Eine noch frühere Spur des Tragödienstudiums in Deutschland scheint in der oben S. 23 citierten Münchener Briefsammlung No. 12 enthalten zu sein; der Schreiber bittet um die Handschrift einer Tragödie, damit er sein eigenes Exemplar danach verbessern könne, vgl. auch S. 22. In seiner Ars versificandi (1486) bezeichnet Celtis aufser Seneca auch noch den Claudian als einen Tragiker; in der Widmung an Kurfürst Friedrich von Sachsen sagt er zu diesem: Lyricos tragicosque praeter alios miraris. Über Friedrichs Vorliebe für Senecas Tragödien vgl. auch Jac. Burckhard, De linguae latinae in Germania fatis 1721 S. 217.

2) Lutii Annei Senece Cordubensis tres selectiores tragoediae u. s. w. Nürnberg 1520 (München). In der Widmung feiert Locher neben Celtis auch R. Agricola als Verbreiter des Studiums dieser Tragödien in Deutschland. Auch in den Niederlanden in den Schulen der Brüder vom gemeinsamen Leben wurden Senecas Tragödien gelesen; Deventerer Ausgaben des Hercules furens und der Octavia verzeichnet Campbell No. 1524f. — Vadianus (De poetica Wien 1518 tij[b]) meint allerdings, dafs die Lektüre des Seneca in Rücksicht auf solche Stellen, wie die Bemerkung im Chor der Trojanerinnen, wo die Unsterblichkeit geleugnet wird, für die Jugend nicht geeignet seien, für diese seien comoediae verecundi argumenti mehr zu empfehlen.

Digitized by Google

gewirkt und zwar nicht nur durch gelehrte Arbeiten, wie z. B. seine wörtliche Übersetzung des ganzen Euripides, sondern, was für uns noch wichtiger ist, durch die Veranstaltung von Aufführungen. 1525 oder 1526 während der Fasten spielten die Zöglinge seiner schola privata die Hecuba des Euripides, offenbar nach Erasmus' Übersetzung. Es ist dies, soweit mir bekannt, die erste Aufführung einer griechischen Tragödie in Deutschland; der Prolog in lateinischen Trimetern, den Melanchthon vorausschickt, verteidigt die Darsteller gegen den Vorwurf des Spiels in der Fastenzeit, aber es handle sich ja hier nicht um Späfse, sondern um ein tiefernstes Stück eines Dichters, der nach Cicero in jedem Vers einen Orakelspruch erteile. Ebenso hat Melanchthon in denselben Jahren für seine Schüler einen Prolog zu Senecas Thyestes gedichtet; er hat also diese Ansprachen an die Zuhörer, wie das auch in Italien geschah, aus der Komödie in die Tragödie übernommen.[1] Auch Melanchthons jüngerer Amtsgenosse Paul Eber begünstigte die Tragödienaufführungen. Als Senecas Phaedra 1554 von Wittenberger Studenten gespielt ward, dichtete er einen Prolog, in dem die Tragödie auftritt, die früher als Königin der scenischen Spiele hoch gepriesen worden sei, jetzt aber verachtet werde, obgleich auch nach der Wiederherstellung der reinen evangelischen Lehre die Verderbnis der Sitten namentlich unter der studierenden Jugend greuelhaft genug sei, um der Tragödie Anlafs zu geben, ihre warnende Stimme ertönen zu lassen. Nachdem hierauf das Argumentum, von einem Knaben vorgetragen, und die Tragödie selber gefolgt sind, bildet den Schlufs ein Epilogus in ähnlichem moralisierendem Ton, der ganz in Hans Sachsischer Manier aufzählt, was man alles für sittliche Betrachtungen an diese

---

1) Beide Prologe abgedruckt in Melanchthons Werken im Corpus Reformatorum 10, 499 f. Über sonstige Tragikerstudien Melanchthons vgl. 10, 88 (Ankündigung einer Vorlesung über die Hiketides) 18, 277 (Übersetzungen in Prosa und Versen und Bemerkungen zu einzelnen Tragödien); vortrefflich ist die versifizierte Übersetzung von Antigone 175—90. Zu Hiketides 273 hat Melanchthon fehlende Verse des Euripides ergänzt. Die Hiketides geben ihm Anlafs, die Christen zur Einigkeit gegenüber den Türken zu ermahnen. Dafs die Tragiker eine geeignete Beschäftigung für die Fastenzeit seien, hat auch der Herausgeber von Senecas Hercules furens, Krakau 1524, bemerkt. S. o. S. 213.

Digitized by Google

Tragödie anknüpfen könne, erstens über die Frechheit der Weiber, zweitens über die Leichtgläubigkeit des Theseus u. s. w. Der scenische Apparat war jedenfalls bei diesen Wittenberger Aufführungen der denkbar einfachste; in Ebers Prolog werden die Zuschauer aufgefordert, sich nicht ungebührlich vorzudrängen, damit der Raum für die Darsteller nicht allzusehr eingeengt werde.[1] Eine würdevollere Pracht der tragischen Scene wurde erst im folgenden Zeitraum in Strafsburg entfaltet.

Daneben ist zu erwähnen, dafs das künstlerische Interesse an der griechischen Tragödie sich auch in versifizierten lateinischen Übersetzungen äufserte. Neben einzelnen Versuchen — wie der Ajax des Joh. Lonicerus 1533 — ist die vollständige Übersetzung des Sophokles von Naogeorgus (Basel 1558) auch wegen der Persönlichkeit des Verfassers von besonderem Interesse. Er übersetzt den Dialog in Senaren; in den Chören, deren affectata obscuritas er ähnlich wie Erasmus beklagt, hat er die bequemen kurzen Zeilen bevorzugt, an die man durch die Senecaschen Tragödien gewöhnt war. In der Vorrede feiert er mit warmen Worten den edlen Dichter, bei dessen Studium er sich von seiner geistlichen Berufsarbeit erhole, und es ist merkwürdig zu sehen, wie der Geist des Tragikers selbst diesen hafserfüllten protestantischen Kampfhahn weich zu stimmen vermag; er widmet seine Arbeit dem Johann Jakob Fugger aus dem berühmten Augsburger Geschlecht, der zwar in religiöser Hinsicht nicht mit ihm übereinstimmte, ihm aber doch propter Musarum studia freundlich entgegengekommen war; allerdings ist in der Widmung der Hintergedanke unverkennbar, dafs er den Patrizier auf seine Seite hinüberzuziehen hoffte.

---

1) Nec irruite ultra septa in hoc proscenium,
Nobis ut ad agendum loci detur satis.

Vgl. Prologi aliquot, olim scenicis actionibus praemissi, exhibitis in academia Vitebergensi. Quibus adjuncti sunt recentes aliquot. Viteb. 1554 (Expl. in Halle a. S.). Ebenda u. a. auch ein Prolog Ebers zur Andria, von der Obedientia gesprochen, mit ähnlicher moralisierender Tendenz. — Über die Komödien und Tragödien, die 1546 in Dortmund „herlich grece und latine gespielt“ wurden (Schröder, Schöpper S. 6 nach den Chroniken der deutschen Städte 20, 457) ist nichts Näheres bekannt, ebensowenig wie über die Aufführung einer Tragödie Agamemnon (jedenfalls von Seneca) in Rostock 1558; die Darsteller wurden mit einer Last Bieres belohnt; vgl. Goedeke II², 402.

Digitized by Google

Doch haben sich zunächst keine selbständigen Versuche im klassisch-tragischen Stil angeschlossen; das lateinische Drama hatte sich in dem eigentümlichen neuen, halb biblischen, halb terenzischen Stil festgefahren und eine Tragödie klassischen Stils in deutscher Sprache hätte vollends aufserhalb des damaligen litterarischen Gesichtskreises gelegen.

* * *

Frankreich ist in diesem Zeitraum neben Italien das einzige Land, wo die klassische Tragödie im wahren Sinne heimisch wurde. In den ersten Jahrzehnten sind freilich, dem Entwicklungsgang der französischen Kultur entsprechend, die Spuren des Tragikerstudiums hier weniger zahlreich als in Deutschland, wenn auch Seneca Tragicus, der Modedichter der Frührenaissance durch französische Ausgaben von 1485 und 1511 vertreten ist. Das lateinische Schul- und Universitätsdrama hielt in Frankreich noch länger als anderwärts an mittelalterlichen Formen und Anschauungen fest; es ist mir keine Spur davon bekannt, dafs z. B. die lateinische Tragik des in Frankreich wirkenden Italieners Quintianus Stoa irgend welchen Anklang gefunden hätte. Nur eine vereinzelte Tragödie, der Christus Xylonicus des Benediktiners Nicolas Barthélemy von Loches (Barptolomaeus Lochiensis, gedruckt 1531) erinnert an diesen Stil. In mancher Hinsicht ist die Handhabung der dramatischen Form hier noch ungeschickter als bei Quintianus Stoa. So besteht der erste Akt blofs aus einer langen Rede Christi an die Jünger, ehe er in den Garten Gethsemane tritt; in den folgenden Akten, in denen der Schauplatz ganz nach mittelalterlicher Art die verschiedenen Orte der Passion zugleich umfafst, wird die Handlung anschaulicher, namentlich in der lebendigen Scene, wo drei Spitzbuben mit den terenzischen Sklavennamen Sanga, Sannio und Dromo sich über ihre Rolle als falsche Zeugen verständigen. Die Kreuzigung wird im dritten Akt wirklich vorgeführt, während im letzten Joseph von Arimathia sich mit Nicodemus zur Bestattung anschickt. Im Nachwort, das ein gewisser Emericus Trojanus beigefügt hat, wird ausdrücklich hervorgehoben, dafs der Dichter die Martern Christi

Digitized by Google

nicht in der traditionellen Weise überboten und sich überhaupt keine Zusätze zu den Evangelien erlaubt habe, aufser der Schilderung der Schmerzen Marias.[1] Dem verzweifelten Judas stellt er die Furie Alecto zur Seite und auch in einzelnen Redewendungen blicken Reminiscenzen der lateinischen Klassikerlektüre hindurch. Die Chorgesänge werden je nach dem Zusammenhang verschiedenen Gruppen von Personen in den Mund gelegt, so den Priestern, den Henkersknechten, dem Gefolge des Herodes; mitunter wendet der Verfasser in den lyrischen Partien adonische Verse an, die weit gewandter und fliefsender sind, als die Senare.[2]

Die eigentliche Wiedergeburt der Tragödie ging in Frankreich von den Pädagogen aus, die die neuen humanistischen Studien im Gegensatz zu der scholastisch-sorbonnistischen Richtung betrieben und die junge Generation heranzogen, die um die Mitte des Jahrhunderts die französische Litteratur umgestaltete. Diese Pädagogen wollten nicht nur den Unterricht selber, sondern auch die dramatischen Schulfestlichkeiten benutzen, um den reinen Geist des klassischen Altertums zu verbreiten. Einer der ersten und erfolgreichsten, die in diesem Sinne wirkten, war George Buchanan.

Der berühmte schottische Humanist (1506—82) hatte schon einen beträchtlichen Teil seiner Jünglingsjahre lehrend und lernend in Paris verbracht; seine dramaturgische Thätigkeit begann jedoch erst, nachdem er 1539 wegen seiner satirischen Polemik gegen die Franziskaner sich aus der Heimat nach Frankreich geflüchtet hatte und alsdann drei Jahre lang am Collège de Guienne in Bordeaux als Lehrer thätig war. Wie an so vielen Lehranstalten, so gehörte auch hier die Abfassung von Schuldramen mit zu den Obliegenheiten der Professoren (s. o. S. 82) und Buchanan berichtet in seiner Selbstbiographie, er habe diesen Anlafs ergriffen, um die Jugend von den allegorisierenden Stücken im mittelalterlichen Stil zur Nachahmung

1) S. o. 1, 189 ff. Doch hat Barthélemy auch den Judaskufs in der üblichen Weise (S. 195) durch die Ähnlichkeit Jesu mit Jacobus motiviert.

2) Z. B. verspottet der Chorus Herodianorum den Heiland mit dem Gesang: Surge age velox Rex sine regno Simia semper Simia quamvis Aurea gestes Pallia u. s. w.

Digitized by Google

des Altertums hinüberzuleiten.[1] So entstanden vier Tragödien, zwei aus dem Euripides übersetzt: Medea und Alcestis, zwei Originalwerke: Baptistes und Jephthes. Buchanan sagt, zuerst sei der Baptistes, dann die Medea entstanden und hätten einen unerwarteten Erfolg errungen, daraufhin habe er noch den Jephthes und die Alcestis und zwar mit gröfserer Sorgfalt ausgearbeitet. Neben den Erasmischen Übersetzungen der Hecuba und Iphigenie haben Buchanans Medea und Alcestis in diesem Jahrhundert am meisten dazu beigetragen, die Kenntnis der griechischen Tragödie zu verbreiten, doch hat Buchanan — namentlich in der Alcestis — seinen Vorgänger an dichterischer Ausdrucksfähigkeit und treuem Anschlufs an das Vorbild übertroffen.[2] In seinem Baptistes und Jephthes hat Buchanan Stoffe aus der heiligen Geschichte in klassischer Tragödienform behandelt und auch hier alle derartigen Versuche aus früherer Zeit weit hinter sich gelassen. Den Baptistes hat er erst lange Zeit nach seiner Entstehung, nachdem er ins Vaterland zurückgekehrt war, veröffentlicht und seinem Zögling, König Jakob VI. als sein tragisches Erstlingswerk gewidmet (1576)[3], in der Hoffnung, der König werde aus dieser Tragödie lernen, die Tyrannei zu hassen. Der reformationsfreundliche Buchanan hat die Geschichte des Propheten, der der herrschenden Priesterkaste und dem sittenverdorbenen Hofe kühn entgegentritt, ganz aus seinem Parteistandpunkt betrachtet; wenn er trotzdem die Farben nicht so stark auftrug wie andere Dichter, die denselben Stoff dramatisierten, so hinderten ihn daran offenbar die Rücksichten,

---

1) ... ut earum actione juventutem ab allegoriis, quibus tum Gallia vehementer se oblectabat, ad imitationem veterum, qua posset retraheret. Eine ähnliche Äufserung in der Widmung vor dem Baptistes.

2) Vgl. z. B. die schöne Übersetzung des Chors V. 567 ff. Monk hat seiner Ausgabe der Alkestis (Cambridge 1816) die Übersetzung Buchanans beigefügt, auf die er sich auch im Kommentar wiederholt beruft. In der Widmung der Medea betont Buchanan selber, welches Wagnis er unternommen habe; die mifslungenen Versuche hätten ihn eher abschrecken müssen, als der gelungene des Erasmus aufmuntern; auch klagt er hier ähnlich wie Erasmus über die Obscuritas der Chöre.

3) ... meus quamquam abortivus, tamen primus est foetus [sc. tragicus].

Digitized by Google

die er während seines französischen Aufenthalts zu nehmen hatte und aufserdem die strengere Form des klassischen Stils.

In der lebendigen und anschaulichen Expositionsscene ist Buchanan allerdings seine eigenen Wege gegangen. Hier erscheinen zwei Pharisäer, ein zelotischer und ein mildgesinnter, mit den charakteristischen Namen Malchus und Gamaliel. Malchus ist über den Volksaufwiegler empört und redet mit immer heftigeren Worten auf Gamaliel ein, bis der Streit in eine rasche Stichomythie ausläuft. Endlich verläfst er zornerfüllt den Schauplatz. Es folgen dann Scenen zwischen Herodes, Regina und Johannes, der den beiden furchtlos die Wahrheit sagt, und nach einem Chorgesang tritt der böse Malchus wieder auf, während der sanfte Gamaliel sich mit der Rolle einer Persona protatica begnügen mufs. Malchus sieht, wie Johannes sich naht, von einer Schar von Anhängern umgeben, während er und seinesgleichen ohne Zuhörer bleiben; man glaubt einen Sorbonnisten zu hören, der sich über den Erfolg eines Predigers wie Gérard Roussel ärgert. Als Johannes nun zu predigen beginnt und sich gegen die Priester wendet, die viel Lärm machen, um ihre Zehnten richtig zu bekommen, aber still sind, wenn es sich um Besserung und Belehrung der Gemeinde handelt, da wirft Malchus erst kurze Bemerkungen dazwischen und läfst sich endlich mit Johannes in ein direktes Wortgefecht ein. Aber auch diesmal zieht er den kürzeren und nun sucht er die Königin für seine Pläne zu gewinnen. Aus dem weiteren Verlauf der Tragödie ist noch die Scene hervorzuheben, wie Frau und Tochter dem widerstrebenden Herodes den Hinrichtungsbefehl abringen; der Tod des Johannes wird am Schlufs nur mit ein paar kurzen Worten von einem Nuntius dem Chor gemeldet.

Wie man sieht, mufs Buchanan auf manche Wirkungen verzichten, die andere Johannesdramatiker in ihrem weniger streng gebundenen Stil mit Erfolg ausgenützt haben. Die Scene spielt vor dem Palast des Herodes, an einer Seite befindet sich das Gefängnis des Johannes; der Aufenthalt des Täufers in der Wüste wird nicht vorgeführt. Diese Konzentrierung veranlafst auch Widersprüche, so erfahren wir von Malchus, dafs es ihm gelungen ist, Johannes ins Gefängnis zu

Digitized by Google

bringen, und doch erscheint dieser gleich darauf von einer Schar von Anhängern umgeben; auch später tritt er noch einmal aus seinem Gefängnis heraus und unterredet sich mit dem Chor. Auch die Gastmahlscene wird nicht vorgeführt, vielmehr tritt die Königin aus dem Palast heraus und erzählt uns von dem Tanz ihrer Tochter, dann tritt diese ebenso mit ihrem Vater auf die Scene, um die unerwartete Bitte auszusprechen. Für diese mangelhafte Handhabung der ungewohnten Form werden wir aber durch den meisterhaften sprachlichen und metrischen Ausdruck entschädigt; kein anderer neulateinischer Tragiker hat den überlieferten Stil mit soviel Kraft und Selbständigkeit gehandhabt.[1] Dies gilt besonders für den Dialog. Der Chor erhebt sich in seinen Gesängen nur wenig über die hergebrachten Gemeinplätze; weit schöner drückt er sich aus, wenn er in den Dialog eingreift und z. B. seine Bewunderung für den unerschrockenen Prediger äufsert.[2] Eine Einteilung in Akte hat Buchanan nicht vorgenommen, der Chor befindet sich in seinen beiden Tragödien je sechsmal allein auf der Bühne.

Den Jephthes hat Buchanan nach seinem eigenen Geständnis sorgfältiger ausgearbeitet als sein früheres Werk; hier nähert

1) Man beachte z. B. die folgenden Stellen aus der Anfangsscene:
Gamaliel: Qui vitia carpit, qui docet mores bonos
Praeitque primus quam indicat aliis viam,
Hunc esse mihi persuadeas malum virum?
Malchus: Qui jura spernit, qui docet sectas novas
Novosque ritus, qui petit conviciis
Populi magistros, pontificibus detrahit,
Hunc esse mihi persuadeas bonum virum . . .?
Gamaliel: O Malche, vero procul aberras a scopo,
Nostram tueri dignitatem si putas
Nos posse fastu, viribus, superbia . . .
Malchus: Plebs audiat, plebs pareat, sit sobria
Injecta frena non recuset . . .
Dem gegenüber sind entlehnte Effekte selten, wie z. B. die Worte des Malchus „Brevi peribit, imo perit, imo periit“ nach Senecas Hercules furens 644.

2) O te beatum hac pectoris constantia,
O nos misellos, quos iners animi metus
Felicitatis privat hoc consortio.

Digitized by Google

er sich auch viel mehr dem Charakter der klassischen Tragödie. Allerdings war ihm auch hier schon durch den Stoff die Einhaltung des hergebrachten Schemas sehr erleichtert; die regelrechte Abgrenzung und Zusammendrängung ergab sich weit ungezwungener. Indem der Dichter die Geschichte eines Vaters dramatisierte, der seine eigene Tochter als Opfer darbringen mufs, fand er an einem klassischen Drama, an Euripides' Iphigenie in Aulis eine Stütze, aufserdem enthält die Opferung der Polyxena in der Hecuba des Euripides einige verwandte Züge; Buchanan konnte sich also die Inspiration für seine Dichtung gerade aus den beiden Tragödien des griechischen Altertums holen, die dank der Erasmischen Übersetzung besonders populär geworden waren. So wurde die zweite Tragödie korrekter, aber weniger originell als die erste. In der Eröffnungsscene erscheint Jephthes' Tochter Iphis, die schon in ihrem Namen an Iphigenie erinnert, mit ihrer Mutter, die in der biblischen Erzählung nicht vorkommt; sie ist eine Parallelfigur zur Klytämnestra in der Tragödie des Euripides. Storge — so heifst hier die Mutter — erzählt einen unheilverkündenden Traum von einem Hunde, der die räuberischen Wölfe von seiner Herde verscheucht, dann aber zurückkehrt und ein Lamm von der Mutter fortreifst und es zerfleischt. Hierauf erscheint ein Bote und schildert im Anschlufs an die biblische Erzählung, dabei mit geschmackvoller und sicherer Beherrschung der rhetorischen Kunstmittel den Verlauf der Schlacht, in der Jephthes die Feinde besiegte. Der Chor begrüfst die Sonne, die den frohen Tag bescheint, dann tritt der siegreiche Jephthes auf mit dem Vorsatz sein Gelübde zu erfüllen, aber die Freude verwandelt sich sogleich in tiefe Trauer, da das erste, was ihm entgegentritt, seine eigene Tochter ist. Es entwickelt sich eine Stichomythie, in der Jephthes den ängstlichen Fragen der Tochter immer wieder ausweicht, und die Scene schliefst, ohne dafs jemand die Ursache von Jephthes' Trübsal erfährt. Erst in der folgenden Scene berichtet Jephthes seinem Waffengefährten Symmachus von dem verhängnisvollen Gelübde. Er verzweifelt daran, einen Ausweg aus seiner furchtbaren Lage zu finden; auch als ein Priester hinzutritt und ihm die Unverbindlichkeit eines solchen Schwurs darthun will, hält er ihm entgegen, dafs in solchen Dingen ein einfacher Mann

Digitized by Google

oft ein richtigeres Gefühl habe als ein Studierter. Nach einem weiteren Chorgesang folgt die grofse Scene des Vaters mit Gattin und Tochter, die inzwischen alles erfahren haben. Hier tritt die Ähnlichkeit der Situation mit Euripides' Iphigenie besonders deutlich hervor; wie Iphigenie, so bittet auch Iphis zuerst um Schonung ihres jungen Lebens, dann aber erklärt sie mutig gefafst, sie sei zum Opfertod bereit. Buchanan wufste jedenfalls, dafs Aristoteles diesen Übergang als einen Verstofs gegen die Konsequenz in der Charakterzeichnung tadelt, doch hat er ihn mit Recht beibehalten. Allerdings ist der Übergang bei Euripides besser motiviert und dramatischer gestaltet. Buchanans Iphis verkündet aber ihren Entschlufs mit schlichteren Worten, ohne jene starke Betonung des eigenen Heroismus und der Hoffnung auf ewigen Nachruhm, wie die königliche Jungfrau des Euripides.[1] Am Schlufs ihrer Rede nimmt sie Abschied vom Tageslicht: „tuque lux novissima Hodierna nostris haurienda oculis vale". Dann erscheint noch ein Bote, der der Mutter die Todesscene schildert; neben Anklängen an den Bericht vom Opfertod Polyxenas ist natürlich vor allem die entsprechende Stelle aus der Iphigenie benutzt; selbst der berühmte Zug fehlt nicht, dafs der Vater während des Opfers sein Haupt verhüllt. Dem sprachlichen Ausdruck ist auch hier geschmackvolle Korrektheit und ein edler Schwung an den gehobenen Stellen nachzurühmen, doch hat der Verfasser bei diesem Euripideischen Stoff sich auch von äufserlicher Nachahmung der Euripideischen Manier nicht ganz frei gehalten. Er unterbricht mehrmals die dramatische Bewegung des Dialogs, indem er allgemeine Betrachtungen an den Haaren herbeizieht. Dazu gab namentlich die Scene zwischen dem Priester und Jephthes Anlafs, die offenbar eine in diesem Zusammenhang ganz unnötige Polemik gegen diejenigen Geistlichen enthalten soll, welche ihren Beichtkindern die Erfüllung der göttlichen Gebote zu sehr erleichtern.

---

1) Hierauf bezieht es sich offenbar, wenn Joh. Sturm in der Vorrede zu seiner Ausgabe von Buchanans Jephthes (Argentorati 1567) bemerkt: Iphis ejus ita ad mortem accedit, ut Iphigeniam Graecam animi magnitudine superet.

Digitized by Google

Auch Buchanan macht in der Tragödie die für die Humanisten so bezeichnende Neuerung, dafs er sich in einem Prolog unmittelbar mit den Hörern auseinandersetzt. Im Jephthes wird der Prolog von einem Engel gesprochen. Charakeristischer ist der Prolog des Baptistes; er richtet sich gegen die Tadler, denen weder die alten noch die neuen Stücke recht sind und die mit Luchsaugen nach Fehlern spähen. Offenbar bezieht sich dies auf Gegner des humanistischen Dramas in Bordeaux. Doch errang für die nächsten Jahre am Collège de Guienne die klassische Tragödie den Sieg. Montaigne, vom zwölften bis vierzehnten Lebensjahr (1545—47) Zögling dieser Anstalt, erzählt an einer wohlbekannten Stelle seiner Essais (I, 25 gegen Ende), wie er damals in den Tragödien des Buchanan, Guerente und Muret auftrat und für einen guten Schauspieler gehalten wurde. Von den Dramen des Guerente hat sich nichts erhalten, sie bewegten sich ohne Zweifel in einem ähnlichen Stil wie die seines Kollegen Buchanan; dagegen besitzen wir von dem berühmten lateinischen Schönredner Muret (1526—85) noch ein tragisches Jugendwerk, den Julius Caesar.

Murets Caesar ist die erste politische Römertragödie in klassischem Stil, doch war der Verfasser, wie so viele Renaissancedramatiker in der Wahl des Stoffes glücklicher als in der Ausführung. Sein Streben nach einer kalten formellen Korrektheit tritt auch hier hervor; Buchanan ist ihm gegenüber ohne Zweifel die bedeutendere dichterische Persönlichkeit. Drei Akte sind ohne alles dramatische Leben: der erste wird ausgefüllt durch einen Monolog Caesars, der im Vollgefühl seiner Macht auftritt; der zweite durch einen Monolog des Marcus Brutus und ein Gespräch desselben mit Cassius, der sogleich Brutus für die Verschwörung gewinnt; der dritte durch das obligate Gespräch Calpurnias mit der Amme nebst Erzählung eines unheilverkündenden Traums. Im vierten tritt wieder Caesar auf; Calpurnia weifs ihn in einem Streitgespräch mit Stichomythie zu überzeugen, dafs es in Anbetracht des Traums besser sei, wenn er zu Hause bleibe; doch wird er gleich darauf durch ein Gespräch mit Decimus Brutus umgestimmt. Der fünfte Akt endlich spielt nach Caesars Ermordung, Brutus eröffnet ihn mit den Worten: Spirate cives, Caesar interfectus

Digitized by Google

est, also einmal etwas anderes, als die schablonenhaften Botenberichte; diese Neuerung wurde von der modernen Kritik (vgl. Faguet S. 79) doch wohl zu stark angepriesen. Dann erscheint die jammernde Calpurnia im Wechselgespräch mit dem Chor, aber die Stimme Caesars ruft ihr zu, sie solle nicht klagen, denn er sei in den Himmel versetzt. Also eine Handlung, die sich sehr rasch, in etwa 550 Zeilen abwickelt; wenn auch der Stil weit reiner und nüchterner ist, als bei Seneca, so hat sich Muretus doch an einzelnen Stellen bemüht, ihm im prägnanten sentenziösen Ausdruck gleichzukommen, und Aussprüche wie der Caesars: „Nec sol quietem nec bonus princeps capit" oder der des Decimus Brutus: „Si Caesar orbem, Caesarem mulier regit" haben ohne Zweifel dem Dichter selber eine grofse Befriedigung gewährt. Aber bei aller Korrektheit des Stils finden sich doch auch widerwärtige Roheiten, wie sie bei dem unklassischen Shakespeare nicht vorkommen, so sagt Marcus Brutus nach der Ermordung Caesars: „Ite et cadaver illud obscoenum feris Date laniandum" und an einer anderen Stelle findet sich ein Hinweis auf Caesars unnatürliche Gelüste, der uns zeigt, wie derartige Dinge die Phantasie des Muretus beschäftigten.

Aber obwohl in den vierziger Jahren diese humanistische Richtung immer mehr im höheren Schulwesen Wurzel fafste, sind doch aus dieser Zeit keine weiteren Tragödien klassischen Stils erhalten. Von Petrus Fulvius (Fauveau), einem Schüler Murets und Mitschüler des Dichters Du Bellay in Poitiers, erfahren wir, dafs er Tragödien im Stil Senecas schrieb, dabei aber doch dessen gravitätischen Stil herabminderte, wo es die Natur des dargestellten Stoffes zu erfordern schien[1]; es wird also ein ähnlicher Stil wie der Murets gewesen sein. Joseph Scaliger (1540—1609), in seinen Knabenjahren Zögling der Schule von Bordeaux, hat im Alter von siebzehn Jahren eine jetzt verschollene Tragödie Oedipus gedichtet, über welche er selbst im höheren Alter nicht glaubte erröten zu müssen[2], aber dieser Versuch gehört schon in eine etwas spätere Zeit. Paris

1) Vgl. Scaevola Sammarthanus, Elogia II, 7.

1) Vgl. Bernays, J. J. Scaliger (1855) S. 32. Über Ramus s. o. S. 81.

Digitized by Google

blieb infolge der Herrschaft des sorbonnistischen Geistes zunächst in diesen Bestrebungen hinter der Provinz zurück; dafs auch der kühnste und thatkräftigste Bekämpfer dieses Geistes, Petrus Ramus, kein Freund der Schulaufführungen war, haben wir schon gesehen.[1] Trotzdem läfst sich an den Pariser Kollegien am besten beobachten, wie der Sieg des humanistischen Schulwesens den glänzenden Aufschwung der französischen Philologie und zugleich auch die klassizistische Richtung in der französischen Litteratur herbeiführte. Und welchen tiefen Eindruck die Tragiker bei der jungen Generation hinterliefsen, ist uns mehrfach bezeugt. Henri Estienne erzählt uns mit Begeisterung davon, wie er seine griechischen Studien mit Euripides Medea begann und die ganze Tragödie auswendig lernte. Und in ähnlicher Weise erzählt Claude Binet, der Biograph des Dichterfürsten Ronsard, wie dieser sich 1544—51 unter der Leitung Dorats in den alten Sprachen ausbildete und wie Dorat, als er das Genie seines Schülers erkannt hatte, ihm den Prometheus des Aeschylus in französischer Sprache mitteilte; Ronsard habe darauf seinem Meister Vorwürfe gemacht, dafs er ihm solche Schätze so lange vorenthalten habe.[2] Die Wirkung dieser Studien auf die selbständige dichterische Thätigkeit sollte sich jedoch nicht sogleich und unmittelbar zeigen. Aus den Pariser Universitätskreisen ging damals nur ein lateinischer Tragiker hervor, der unsere Aufmerksamkeit verdient, obwohl er vermutlich mit den berühmten Vorkämpfern der humanistischen Richtung in keiner näheren Beziehung stand.

Claude Rouillet (Roilletus) aus Beaune, ein Pariser Professor, von dessen Lebensumständen wenig bekannt ist, hat 1556 drei Tragödien mit anderen Gedichten vereint heraus-

1) Eine handschriftlich erhaltene Tragödie in klassischem Stil von der Schlacht bei St. Quentin (1557), verf. v. Abel Souris, Lehrer am Kollegium von Navarra, kenne ich blofs aus der Anführung bei Bolte S. 601; der Titel beweist von neuem die Vorliebe dieses Kollegiums für Darstellungen aus der Zeitgeschichte. Zu den Tragödien des Griaeus vgl. Bolte S. 602.

2) Über H. Estienne vgl. dessen Poëtae graeci (Genf 1566) S, 3; über Dorat vgl. dessen Oeuvres poétiques ed. Marty-Laveaux (Paris 1875; S. XIV der Bericht Binets, S. XVI über die Zeit von Ronsards Aufenthalt bei Dorat).

Digitized by Google

gegeben.[1] An erster Stelle steht die Tragödie Philanira, die in Stoff und Behandlung einen gewissen Zusammenhang mit der bunteren und formloseren Manier des früheren Schuldramas zeigt. Es ist die wohlbekannte Geschichte, die Giraldi in der Epitia und Shakespeare in Mafs für Mafs behandelt haben, aber nach einer anderen Version, deren Spuren schon früher in Frankreich nachweisbar sind[2] und wonach die Heldin durch Preisgebung ihrer Ehre das Leben ihres Mannes, nicht ihres Bruders retten will; der treulose Richter wird gezwungen sich mit ihr zu vermählen, mufs dann aber sogleich sein Verbrechen mit dem Tode büfsen. Der erste Akt zeigt uns die unglückliche Frau im Gespräch mit ihren Dienerinnen; dann begiebt sie sich zu dem Richter Severus, um dessen Gnade für den gefangenen Gatten zu erflehen und dieser teilt ihr seine Bedingung mit. Der schreckliche Zwiespalt in ihrer Seele wird im zweiten Akt entschieden durch die Vorführung einer Situation, die ganz aufserhalb der Überlieferungen der klassischen Bühne liegt; wir sehen da Philanira mit ihren zwei Dienerinnen und drei Knaben, deren jüngster gern ein Steckenpferd haben möchte; der Dichter will uns vorführen, wie die Mutter durch den Anblick der Kinder und durch ihr harmloses Geplauder zu dem Entschlufs gebracht wird, das Leben des Gatten um jeden Preis zu retten. Mit diesem Entschlufs kehrt sie zu Severus zurück und erklärt ihm ihre Willfährigkeit. Ein Vergleich dieser Scenen mit dem öden Machwerk Giraldis zeigt uns, dafs Rouillet doch das Wesen des vorliegenden dramatischen Problems richtig erfafst und ihm mutig auf den Leib rückt, während ein Vergleich mit Shakespeare uns die Unzulänglichkeit der Ausführung mit doppelter Klarheit erkennen läfst; vor allem hat Rouillet, was ja auch viel leichter und bequemer war, in der Rolle des Severus mehr den Tyrannen als den Liebhaber hervorgekehrt. Dabei erscheint die Vorführung dieses Stoffs in einem Schul-

1) Claudii Roilleti Belnensis varia poemata. Parisiis. (Bl. 137 ein Lobepigramm auf Dorat.) Nach Bulaeus 6, 927 war er 1560 Rektor der Universität Paris, dann Gymnasiarcha am Burgundicum. Nach Papillon übersetzte er auch den Christus patiens ins Lateinische (gedr. 1611).

2) Über diese französischen Novellen vgl. Dunlop-Liebrecht. Im übrigen s. u. Buch X.

Google

drama — denn mit einem solchen haben wir es ohne Zweifel zu thun — doppelt gewagt. Und noch peinlicher wird sie an manchen Stellen durch die zugleich rohe und pedantische Art, wie Rouillet bei den gewagten Situationen verweilt. So führt er uns zu Beginn des dritten Aktes Philanira vor, nachdem sie sich dem Severus hingegeben; dieser sucht sie durch die Erwägung zu trösten, sie habe ja doch auch ein Vergnügen gehabt, das sogar nach dem bekannten Urteilsspruch des Tiresias noch gröfser sei, als das Vergnügen des Mannes. Dann folgt noch die grausame Enthüllung der Leiche des Hingerichteten und am Anfang des vierten Aktes wieder ein Stimmungsbild: die unglückliche Philanira mit den drei verwaisten Knaben, mit geschickter Unterbrechung der Senare durch Dimeter (Quid ora fletu tunditis? Quid lacrimis rorantibus Vultus tenellos spargitis? u. s. w.), aufserdem beginnt in diesem Akt die strafende Gerechtigkeit in Gestalt des Prorex einzugreifen. Im fünften Akt erzählt ein Nuntius dem Chor die zwangsweise Vermählung, sowie die Verurteilung und Hinrichtung des Severus nach der Brautnacht. Philanira hat sich also dem Severus nach seiner Schandthat zum zweitenmal hingegeben und sie tritt selber zum Schlufs noch einmal auf, wehklagend, dafs sie nun beide Gatten verloren habe! Offenbar hatte weder der Dichter selbst, noch sein Publikum die Empfindung, dafs durch diesen Schlufs die Wirkung vernichtet wird. Wenn auch Rouillet einen Stoff gewählt hat, der aufserhalb der Traditionen der klassischen Tragödie liegt, so ist das durch die Abwesenheit alles Lokalkolorits ausgeglichen, der Gedankenkreis ist durchaus der mythologisch-heidnische. Die Handlung ist in eine Stadt in Insubrien (Oberitalien) verlegt, doch geht schon aus dem obigen hervor, dafs wir uns nicht einen bestimmt fixierten Ort als Schauplatz der Scene vorstellen können; es wurde ohne Zweifel auch dieses Schuldrama ohne Dekoration gespielt und dadurch wurde es den Zuschauern erleichtert, von dem Begriff des Ortes zu abstrahieren. Wenn Rouillet in einer kurzen Vorbemerkung sagt, der Gegenstand habe kleine Abweichungen von den unverbrüchlichen Regeln des Horaz und dem mustergültigen Beispiel Senecas erfordert, so bezieht sich dies wohl vor allem darauf, dafs in den häus-

Digitized by Google

lichen Stimmungsbildern mehr als drei Personen zugleich redend auftreten.

Weniger interessant sind die zwei anderen Tragödien Rouillets. Der Petrus, eine Märtyrertragödie, ist ohne jedes dramatische Leben. Gleich zu Anfang ist Senecas Octavia benutzt, aus der ja unser Dichter die Gestalt des Tyrannen Nero mit aller Bequemlichkeit für seine Zwecke herübernehmen konnte; von dorther stammt natürlich auch das Streitgespräch im ersten Akt zwischen Nero und dem weisen Ratgeber Senex. Zu Beginn des zweiten Aktes ist Petrus nach der Scene „Domine quo vadis“ wieder in Rom erschienen und zeigt sich seinen späteren Nachfolgern Linus und Cletus, die schon wegen seiner Flucht beunruhigt waren. Hierauf wird er gefangen genommen; den eigentlichen Mittelpunkt des Stückes bildet die Scene, wo er dem Kaiser vorgeführt wird und ihn in einem langen Gespräch, hauptsächlich durch Erzählung der biblischen Wunder zu bekehren sucht, worauf ihm dann Nero ähnliche Wunderthaten Jupiters vorhält. Man sieht, der Dichter wufste aus der dankbaren Situation nichts zu machen. Auf dem Weg zur Marterstätte tröstet Petrus noch seine Tochter Petronilla; das Martyrium selber wird natürlich im letzten Akt von einem Boten erzählt. In der dritten Tragödie Aman (nach dem Buch Esther) ist es Rouillet vielleicht am besten geglückt, die gedrungene bilderreiche Sprache Senecas nachzuahmen, auch läfst er sich durch den biblischen Stoff durchaus nicht davon abhalten, den Zierat mythologischer Gleichnisse und Anspielungen reichlich anzubringen, wie denn z. B. der Chor der Juden Esther wegen ihrer Schönheit mit Leda und Danae vergleicht. Auch ist die Zusammendrängung des Stoffes in die klassische Form leidlich geschickt. Aman ist natürlich von einem Senex begleitet, dessen Warnungen er nicht befolgt; der grofse Galgen, den er in seinem Übermut errichtet, wird mit allem rhetorischen Aufwand geschildert, dann aber mufs er vor unseren Augen seinen Todfeind, den purpurgeschmückten Mardocheus, über die Bühne führen und der Chor singt dazu ein jubelndes Lied in adonischen Versen: Ponito luctus Natio Juda Ponito vilis Tegmina sacci Ponito planctus Ablue sordes Lux tibi parta est.

Digitized by Google

Neben solchen lateinischen Dichtungen wurde aber die französische Tragödie auch durch Übersetzungen aus dem Griechischen vorbereitet. Auch hier haben die von Franz I. herangezogenen und begünstigten Italiener mit den Einheimischen gewetteifert. Alamanni verfaſste seine Antigone-Übersetzung in Frankreich; Bandello, der auch in Italien die vornehmen Damen für die Tragikerlektüre zu gewinnen suchte, widmete 1539 der Königin Margareta von Navarra eine italienische Übersetzung der Hecuba in verschränkt gereimten Endecasillabi mit einer kurzen Einleitung über den moralischen Nutzen der Tragödie.[1] Aber damals hatten schon die Franzosen selber sich zu regen begonnen, die einen so schönen patriotischen Eifer an den Tag legten, um die Werke der alten Litteraturen in ihrer Sprache würdig wieder aufleben zu lassen. Die ersten Tragikerübersetzungen entstanden also noch ehe die Humanisten strenger Observanz tumultuarisch in die Arena traten; sie stammen aus der Generation Marots und der Königin Margareta. Lazare de Baif, der als französischer Gesandter in Venedig (1530—33) das litterarische Treiben der Italiener aus nächster Nähe kennen lernte[2], übertrug die Elektra des Sophokles (1537) und die Hecuba des Euripides (1544). Erfüllt von dem hohen Beruf der Tragödie als Lehrerin der Könige[3], widmete er die Hecuba-Übersetzung Franz I., der an ihrer Entstehung lebhaften Anteil genommen hatte; die Trimeter des Originals sind teils durch Zehnsilbler, teils durch Alexandriner wiedergegeben. Am meisten Interesse kann jedoch die Übersetzung der Iphigenie in Aulis von Sibilet[4] (1549) beanspruchen, schon aus dem

1) Nach der Handschrift herausg. v. Manzi, Rom 1813. Über den Dankbrief Margaretas an Bandello vgl. die Einleitung zu dessen Novelle IV, 20.

2) Hübsche Details über seine griechischen Studien in Venedig in Legrands Bibliothèque hellénique 1, CLXXXVI.

3) Car a ces fins ont elles (les tragédies) este premierement inventees pour remonstrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles: a fin qu'ils n'ayent confiance qu'en la seule vertu.

4) Genauer Titel bei Brunet. Sibilet nennt die Titelheldin Iphigene, dieselbe Namensform auch bei anderen Schriftstellern dieser Zeit, z. B. Jodelle ed. Marty-Laveaux S. 183.

Digitized by Google

Grunde, weil dieser theoretische Vertreter der Marotischen Generation auch hier nach bestimmten Grundsätzen vorgegangen ist, die er in der Widmung und Vorrede darlegt. Er will so viel wie möglich die metrische Mannigfaltigkeit des Originals beibehalten. So hat er die Trimeter durch heroische Verse (10- und 11silbler), die Trochaeischen Tetrameter, die gerade in dieser Tragödie bei lebhafterem Wechsel der Rede besonders häufig eintreten, durch Alexandriner wiedergegeben, ohne zu bedenken, dafs im Französischen gerade die längere Zeile einen ruhigeren und gravitätischeren Eindruck hervorruft. Dann thut er sich auch etwas auf die Einrichtung der Orthographie zu gute[1], ebenso auf die Neuerung, dafs die Personen der Tragödie sich je nach ihrem Stand mit toi oder vous bezeichnen, eine Neuerung, die sich in der französischen Tragödie noch fester einwurzelte als in der italienischen. Dabei weist er ausdrücklich auf die Vorarbeit des Erasmus hin und meint bescheiden, seine Arbeit sei mit einer Meisterleistung wie Marots Übersetzung von Musaeus Hero und Leander nicht zu vergleichen. Endlich aber folgt noch ein kleiner Ausfall gegen die neue Schule, deren Manifest, du Bellays Défense et illustration de la langue française eben in diesem Jahre 1549 erschienen war. Sibilet denkt offenbar an du Bellays geringschätzige Beurteilung der von ihm selbst in seiner Poetik so hochgestellten Übersetzerthätigkeit, wenn er ironisch meint, er beanspruche gar nicht den Ruhm, mit seiner Arbeit die Muttersprache zu bereichern[2], doch sei immerhin der Übersetzer nicht so tadelnswert, wie derjenige, der sich selbständiger Erfindung rühme und dabei Wort für Wort aus andern entlehne.

So war, als Sibilets Iphigenie erschien, der französischen Dichtung bereits ein neues, höheres Ziel gesteckt; man sollte — so lautete das stolze Programm — nicht mehr durch Über-

1) Anstatt der bisher gebrauchten Ausdrücke chorus oder chore will Sibilet lieber sagen coeur „qui en nostre langage François sinifie méme chose aus colleges Ecclesiastiques“. Das Wort wurde auch von Jodelle angenommen.

1) Si la langue Françoise n'est illustree par la version des poëmes, on ne s'en doit attacher a moy qui n'en suy illustrateur ne gagé ne renommé.

Digitized by Google

setzungen die heimische Litteratur zu bereichern suchen und auch nicht mehr den Alten in ihrer eigenen Sprache nacheifern, sondern in der Muttersprache, und so durch neue Schöpfungen die höchsten und erhabensten Gattungen der antiken Poesie für das Vaterland erobern. Diesen hochfliegenden Plan suchten die Dichter der jungen Schule zuerst auf dem Gebiete der lyrischen Poesie zu verwirklichen. Hinsichtlich des Dramas enthielt du Bellays Défense nur die flüchtige Bemerkung, dafs der Dichter sich auch in Komödien und Tragödien versuchen möge, falls die Könige und Republiken sie wieder in ihrer alten Würde und Herrlichkeit herstellen und ihnen den Platz gewähren wollten, den die Farcen und Moralitäten usurpiert hätten; du Bellay setzt voraus, dafs der angehende Dichter wisse, wo er in der alten Litteratur die unvergänglichen Muster zu finden habe. Also eine schroffe Ablehnung der mittelalterlichen Formen des Dramas. Die Dichter und Theoretiker des klassischen Stils in Italien hatten diese dramatischen Formen ignorieren können; sie brauchten sie nicht erst aus der Gunst der Kreise zu verdrängen, an die sie sich mit ihren Dichtungen wandten. In Frankreich aber, wo die mittelalterliche Litteratur am reichsten ausgebildet war und sich am längsten hielt, mufste dieser Litteratur wie auf anderen Gebieten, so auch besonders auf dem dramatischen, ein Kampf bis aufs Messer angekündigt werden; man wollte nichts mehr wissen von der halb humanistischen, halb volkstümlichen Richtung der Marotschen Schule, deren theoretischer Vertreter in seiner Poetik auch gegenüber den mittelalterlichen Formen des Dramas eine bequem vermittelnde Haltung eingenommen hatte (s. u. Buch V). Der Dichter sollte im Hinblick auf den unsterblichen Nachruhm das Urteil des Pöbels verachten. Dieser stolze Grundsatz der humanistischen Poesie wird vielleicht nirgends so schroff hervorgekehrt wie in den Werken der Plejade; in du Bellays „Ode de l'immortalité des poëtes“ steigert er sich zu dem Ausruf:

Rien ne me plait, fors ce qui peut déplaire
Au jugement du rude populaire.

Aber die lustige Person im Faust sagt mit Recht, dafs der dramatische Dichter vor allem an die Mitwelt denken mufs,

Digitized by Google

und so blieb den Tragikern der Plejade die Einwirkung auf die breiten Massen versagt. Unter diesen exaltierten Studenten, die, wie Sainte-Beuve bemerkt hat, ihre Begeisterung für Genie hielten, befand sich kein Racine oder Schiller, der einen idealen Stil mit populärer Wirkung hätte schaffen können.

Die Rolle des tragischen Reformators ist unter den Plejadedichtern dem Étienne Jodelle zugefallen (geb. zu Paris 1532, gest. 1573). Sein eigentliches Gebiet war das komische und satirische; seine Komödie ist besser als seine Tragödien, doch sollte er zugleich Sophokles und Menander sein und so wurde er, wie das häufig bei solchen enthusiastischen Jugendbündnissen geschieht, durch den Einflufs seiner Umgebung in eine falsche Bahn gedrängt. Seine erste Tragödie „Cleopatre captive" wurde sogleich nach ihrer Vollendung (1552) als eine epochemachende litterarische Grofsthat mit Jubel begrüfst. Der erste französische Tragiker hat also wie der erste italienische den Stoff nicht aus dem überlieferten tragischen Cyklus entnommen, sondern hat eine Begebenheit aus der römischen Geschichte gewählt, in der ein liebendes Weib im Mittelpunkt steht. Doch ist es fraglich, ob damals ihm und seinen Genossen überhaupt etwas von der italienischen Tragödie bekannt war. Jedenfalls wird Jodelle in Bezug auf litterarische Bildung, Einsicht in das Wesen der tragischen Technik und Sorgfalt der Arbeit von Trissino weit übertroffen. Er hat den Stoff wie Shakespeare aus Plutarchs Antonius entlehnt, aber blofs die Ereignisse nach Antonius Tod dramatisiert, die dem fünften Akt bei Shakespeare entsprechen. Aber trotz dieser klassischen Zusammendrängung des Stoffs ist er doch mitunter in die mittelalterliche Manier verfallen, indem er unwesentliche Nebenumstände mit breiter Ausführlichkeit erzählt. Der erste Akt wird durch den Geist des Antonius eröffnet, der Kleopatras nahes Ende verkündigt, darauf kommt, von zwei Dienerinnen begleitet, Kleopatra, die die Geistererscheinung als Traumgesicht erlebt hat; im zweiten Akt berät Octavianus mit zwei Vertrauten, was nun mit der besiegten Kleopatra geschehen solle; im dritten stehen Octavian und Kleopatra einander gegenüber, er will sie als Triumphator mit sich nach Rom führen, sie fleht vergebens um Gnade; im vierten Akt fafst Kleopatra den Entschlufs, sich in die Grab-

Digitized by Google

kammer des Antonius zu begeben, um dort ihr Leben freiwillig zu endigen und die Dienerinnen wollen mit ihr sterben; im fünften erscheint ein Bote und meldet dem Chor Kleopatras Tod. Man kann die Ärmlichkeit dieser Handlung nicht etwa aus dem Zwang der klassischen Form erklären, denn diese hätte sehr wohl gestattet, auch den Tod des Antonius mit in die Tragödie hineinzuziehen. Jodelle hat dies vermutlich unterlassen, um die bequeme Einleitung mit Geistererscheinung und Traum nach Euripides Hecuba kopieren zu können. Der grofse Umfang ist nicht etwa dadurch zu erklären, dafs der Dichter sich mit besonderer Liebe in die einzelnen Situationen versenkt hätte. Er schrieb darauf los, was ihm gerade einfiel; man hat den Eindruck einer rasch hingeworfenen und zum Teil auch rein mechanisch durchgeführten Arbeit. Nur an einzelnen Stellen in der Rolle der Kleopatra kommt der schwere Trübsinn des verlassenen Weibes, die Trauer um den Geliebten, der durch ihre verführerischen Reize in den Abgrund gezogen wurde, und dann wieder die Sehnsucht nach Wiedervereinigung durch den Tod zu ergreifendem Ausdruck; hier hat Jodelle sich offenbar mit wärmerem Herzen und stärkerer Mitempfindung in die tragische Situation versenkt, als dies bei Trissino der Fall ist. Derartige Stellen wurden schon wiederholt von den Kritikern hervorgehoben und angepriesen und der Dichter hat leider nur zu gut dafür gesorgt, dafs sie an der Masse der übrigen Verse eine wirksame Folie haben. Er wählte die beiden Versformen, die schon vor ihm die Übersetzer griechischer Tragödien angewendet hatten, den Alexandriner im ersten und vierten Akt und den Zehnsilbler in den übrigen, ohne dafs Inhalt und Stimmung einen hinlänglichen Grund für diesen Wechsel darböten. Doch ist seine Handhabung des Alexandriners sehr schwerfällig, vor allem dadurch, dafs er die betonten Silben zu sehr hervortreten läfst; öfters kommt es vor, dafs in einem Vers die stärker und schwächer betonten Silben sich in gleicher Zahl befinden und regelmäfsig miteinander wechseln. Dadurch entsteht ein schwerfälliges und einförmiges Geklapper, während die französischen Dichter, die den Alexandriner zu handhaben verstehn, in der Regel blofs vier Silben stärker hervortreten lassen, die sie in der mannigfachsten Weise zwischen die acht oder neun

Digitized by Google

übrigen einordnen und dadurch im Tonfall des Verses jene melodische Abwechslung hervorbringen, die vor allem in der gehobenen dramatischen Rede unentbehrlich ist. In dieser Hinsicht bezeichnet Jodelle sogar einen Rückschritt gegenüber den Tragödienübersetzern aus der vorhergehenden Zeit.[1]

Diesen Fehlern gegenüber kommen andere kaum in Betracht, die die Kritiker der folgenden Zeit vom Standpunkt einer höher entwickelten Stil- und Verskunst gegen Jodelle wie gegen die übrigen Tragiker der Plejade erhoben. Nur ein Umstand mufs hervorgehoben werden, der seine Nachlässigkeit wie seinen Mangel an Begabung für den tragischen Stil besonders deutlich verrät, die häufigen Wiederholungen, die nicht zur Hervorhebung des Inhalts, sondern nur zur Ausfüllung des Verses dienen sollen; so sagt Octavian in dem allerdings ganz besonders matten und schwerfälligen zweiten Akt: „d'avoir d'Antoine, Antoine dis-je, horreur“ und ein paar Zeilen später „Or je désire, or je désire mieux“. Der Vorwurf des Unedlen, der tragischen Würde Widerstreitenden, mit dem die Klassizisten stets bei der Hand sind, wird Jodelle gegenüber besonders in Bezug auf einen Zwischenfall des Gesprächs zwischen Octavian und Kleopatra geltend gemacht. Hier wird im Anschlufs an Plutarch dargestellt, wie Kleopatras Diener Seleucus sich in die Unterredung einmischt und den Octavian darauf aufmerksam macht, dafs die Königin noch weit mehr Reich-

---

1) Man vergleiche z. B. einerseits die folgenden Worte Kleopatras im vierten Akt:

> Mourons donc, chères soeurs; ayons plustost ce coeur
> De servir à Pluton qu'à César, mon vainqueur.
> Mais, avant que mourir, faire il nous conviendra
> Les obsèques d'Antoine, et puis mourir faudra.
> Je l'ay tantost mandé à César qui veut bien
> Que monseigneur j'honore, hélas! et l'ami mien.
> Abbaisse toi donc, ciel, et avant que je meure
> Viens voir le dernier dueil qu'il faict faire à ceste heure.

Andererseits der Anfang von Baifs Hecuba-Übersetzung:

> Des abysmes ie vien d'enfer profons et noirs
> Des portes de la nuict et des obscurs manoirs
> Ou les ombres des mors sans lumiere ne jour
> Par trop sont esloingnez du celeste sejour.

Digitized by Google

tümer besitze, als sie angezeigt habe, worauf Kleopatra den Verräter an den Haaren zieht und ihn mit der Faust ins Gesicht schlägt. Aber auch Shakespeare führt uns seine Kleopatra in einer ähnlichen Situation vor Augen (II, 3), und man könnte gegen Jodelle nur den Vorwurf erheben, dafs bei ihm die Scene mit dem Stil des Ganzen nicht im Einklang steht. Wenn man die Chorgesänge der alexandrinischen Frauen betrachtet, mufs es ganz besonders auffallen, dafs die junge Schule gerade Jodelle als ihren Dramatiker ins Vordertreffen stellte, denn es zeigt sich nichts von dem vielbewunderten und vielgescholtenen Ronsardisch-Pindarischen Schwung, der hier doch noch am ehesten am Platz gewesen wäre; es sind kurzzeilige Strophen, gröfstenteils von sehr durchsichtigem und einfachem Bau, aber auch, wo sie etwas komplizierter sind, durchaus in dem Stil der früheren Lyrik gehalten, auf die das Manifest der neuen Schule so hochmütig herabsah. Auch der Gedankengang ist einfach bis zur Trivialität; den Inhalt bilden natürlich die seit Seneca gangbaren Gemeinplätze und mythologischen Beispiele. Da die Chöre zum Gesangsvortrag bestimmt waren, hat Jodelle hier den regelmäfsigen Wechsel männlicher und weiblicher Versausgänge eintreten lassen, den er ebenso wie Marot bei der gesprochenen Rede nicht für erforderlich hielt.[1]

Nach Art der Italiener und Neulateiner ist auch ein Prolog vorangestellt, der den König Heinrich II. begrüfst und überschwänglich verherrlicht; er spielt auf die Siege an, die der König im März dieses Jahres gegen den Nachfolger Octavians, Kaiser Karl V., erfochten hatte. Der König war bei der ersten Aufführung im Hôtel de Reims anwesend, zwei Dichter des Ronsardischen Kreises, Remy Belleau und la Péruse traten dabei als Schauspieler auf und die enthusiastischen Freunde sorgten dafür, dafs diese erste französische Tragödienaufführung sogleich im ganzen Lande als ein grofses Ereignis gefeiert wurde; der König schenkte dem Dichter fünfhundert Thaler und gab ihm noch andere Gnadenbeweise wegen dieser „chose nouvelle et très belle et très rare“, doch hat ihm vermutlich die Tragödie

---

1) Vgl. hierüber besonders Pasquier, Recherches VII, 7. Der erste Akt enthält blofs weibliche Reime, in den übrigen Akten ist der Wechsel willkürlich.

Digitized by Google

weniger gefallen, als das darauffolgende Lustspiel Jodelles. Später wurde die Doppelvorstellung noch einmal — Pasquier erwähnt nicht wann — in einer der Universitätsanstalten, im Collège de Boncour unter ungeheurem Zulauf der Studenten wiederholt. Sie füllten den ganzen Hofraum aus, wo die Vorstellung stattfand, während hochangesehene Männer überall aus den Fenstern herabschauten. Vermutlich war es nach einer dieser Aufführungen, dafs die „docte bande“ der jungen Dichter zu Ehren Jodelles in Arcueil bei Paris jenes Festmahl hielt, bei dem ein Bock als tragisches Tier mit Blumen bekränzt in die Versammlung hineingetrieben wurde.[1] Auch die Lobgedichte, die die Freunde nach humanistischer Sitte dem Tragiker widmeten, leisten an grotesker Überschwänglichkeit das Äufserste; Ronsard meinte sogar, dafs Sophokles, wenn er noch lebte, von Jodelle lernen könnte. Einen solchen glänzenden, von allgemeiner Begeisterung getragenen Empfang hatte die Tragödie in Italien nicht gefunden; dort hatten die ersten Versuche mehr den Charakter akademischer Studien und wurden nicht von einer unreifen tumultuarischen Jugendschar gestützt und getragen, dort war auch, wie wir schon sahen, kein Anlafs zu der gehobenen Kampfesstimmung gegen die mittelalterliche Barbarei, dort war in einer Zeit der Fremdherrschaft und politischen Gleichgültigkeit die Idee einer nationalen Litteratur auf antiker Grundlage weniger von dem Patriotismus als belebendem Element begleitet. Auch haben damals in Frankreich die gelehrten Philologen der Nationallitteratur das wärmste Interesse entgegengebracht und haben sich durch die patriotische Bekämpfung der neulateinischen Poesie keineswegs beirren lassen. *Ἓν δὲ κλέος μέγ᾽ ἄριστον ἀμύνεσθαι περὶ γλώσσης Τῆς πατρίης* — so rief der Humanist Dorat in dem Widmungsgedicht vor dem Manifest seines Schülers du Bellay und der berühmteste Philolog des damaligen Frankreichs, Turnebus, befand sich unter

1) Dieser Hergang wurde viel besprochen und mit mancherlei entstellenden Zuthaten versehen; er spielt bekanntlich eine grofse Rolle in der Polemik Ronsards mit den Calvinisten, die das Fest von Arcueil als einen heidnischen Greuel darstellten. Zur Litteratur über diesen Streit vgl. die Artikel im Bulletin de la société de l'historie du protestantisme français Bd. 36—38.

der begeisterten Zuhörerschar bei der Aufführung im Collège de Boncour. Dabei war die Wirkung der Tragödie schwerlich von einer so glänzenden Ausstattung unterstützt wie in Italien. Bei dem Theater im Hofe des Collegiums können wir dies mit Bestimmtheit voraussetzen und die späte Angabe des Scévole de Sainte Marthe über den magnificus scenae veteris apparatus bei der Aufführung vor dem König ist jetzt nicht mehr kontrollierbar. Genauere Nachrichten über die Inscenierung der Tragödien in diesem Zeitraum fehlen gänzlich.

Jodelle hielt sich nicht auf der Höhe seines ersten glänzenden Erfolgs. Der kleine Bruchteil seines Nachlasses, der durch den Druck vor dem Untergang gerettet ward, enthält noch eine Tragödie „Didon se sacrifiant“ [1], von der wir weder die Entstehungszeit wissen, noch auch sagen können, ob sie jemals aufgeführt wurde. Wir sahen schon früher, dafs ein Tragiker klassischen Stils von diesem Stoff blofs die Schlufswendung dramatisieren kann. Jodelle hat also hier ebenso wie in der Kleopatra eine tragische Katastrophe in fünf Akte auseinandergezogen; ein Fortschritt ist nicht zu bemerken. Die Klagen und Verwünschungen Didos und ihrer Schwester, die Verteidigung des Aeneas, das alles wird in endlos langen Reden vorgetragen, natürlich werden auch einzelne schöne Stellen Virgils in schwerfälliger Umarbeitung übernommen. Für den Seelenzustand eines unglücklichen, leidenschaftlichen Weibes hatte Jodelle an einzelnen Stellen der Kleopatra einen prägnanten Ausdruck gefunden, auch hier fehlt es nicht ganz an solchen Stellen, doch ist, wie bereits Ebert mit Recht bemerkt hat, bei Dramatisierung der Gespräche zwischen Dido und Aeneas die Gefahr naheliegend, ins Komische zu verfallen, und auch Jodelle hat diese Gefahr nicht vermieden, namentlich in der Rede, wo Aeneas im trockensten Tone Dido darüber belehrt, dafs ihre bisherigen Beziehungen ihn zu nichts verpflichteten.[2]

---

1) Dafs Jodelle noch weit mehr Dramatisches verfafst hatte, ergiebt sich aus einer merkwürdigen Äufserung in seinen Werken ed. Marty-Laveaux 1, 240.

2) Er sagt u. a.:

Si tu nommes l'amour entre nous deux passée
Mariage arresté, c'est contre ma pensée.

Digitized by Google

Didos Tod wird natürlich nicht auf der Bühne dargestellt, sondern am Schlufs von Barce dem Chor erzählt. Jodelle hat diese Tragödie ganz in Alexandrinern gedichtet, in einem grofsen Teil des Stücks mit regelmäfsigem Wechsel männlicher und weiblicher Reimpaare; dieser regelmäfsige Wechsel, der sich u. a. auch in den Tragödien Rivaudeaus und Bounins findet, hat sich dann in der folgenden Zeit immer mehr eingebürgert.

Während Jodelle in früheren Jahren wegen der wunderbaren Vielgestaltigkeit, Leichtigkeit und Raschheit seiner dichterischen Produktion als der Dämon der jungen Poetenschule gefeiert wurde, lockerten sich späterhin die engen freundschaftlichen Beziehungen und er verlor auch die Gunst des Hofes. Vieles in den Dichterwerken, die aus der trüben Stimmung dieser späteren Jahre erwuchsen und nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtungen gehören, ist anziehender und wertvoller als die Tragödien. Diese wurden erst 1574, ein Jahr nach Jodelles Tod gedruckt, als schon eine ganze Reihe von neuen tragischen Dichtern aufgetreten war, und es scheint, dafs diejenigen, die dem wunderbaren Schauspiel der ersten französischen Tragödienaufführung begeistert zugejubelt hatten, sich nun etwas ernüchtert fühlten, da sie das gepriesene Werk schwarz auf weifs vor sich sahen. Auch Sainte-Marthe, der früher Jodelle als einen zweiten Apollo gepriesen hatte, bezeichnet in seinen Elogia (IV, 1) den tragischen Stil Jodelles als durior minusque dilucidus.[1]

Als zweiten grofsen Tragiker neben Jodelle betrachteten die Dichter der Plejade ihren Genossen Jean de la Péruse, der bei der Kleopatra-Aufführung mitwirkte und bald darauf — spätestens 1553 — seine Tragödie Médée verfafste. Er starb 1554 in Poitiers, wohin er des Rechtsstudiums wegen übergesiedelt war, schon in dem Alter von fünfundzwanzig Jahren an den Folgen jugendlicher Ausschweifungen. Seine Tragödie wurde im folgenden Jahre veröffentlicht; wie es scheint war

1) Das frühere lobende Urteil findet sich in dem lateinischen Epigramm auf la Péruse (s. u.) Über Pasquiers Enttäuschung beim Erscheinen der Werke Jodelles vgl. Recherches VII, 6.

Digitized by Google

das hinterlassene Manuskript unvollständig und Scévole de Sainte-Marthe mufste nicht unbeträchtliche Ergänzungen und Verbesserungen vornehmen. Auch in diesem Falle regnete es enthusiastische Lobpreisungen ebenso wie nach dem ersten Auftreten Jodelles, vor allem in dem litterarischen Kreis, der sich in dem musenfreundlichen Poitiers zusammengefunden hatte; der Jurist François de Nesmond meinte, dafs la Péruse mit seiner Medea den Namen des Euripides verdunkeln werde und Muret hat die Apotheose des grofsen französischen Tragikers in einem Sonett besungen. Wenn man aber die Tragödie selber ins Auge fafst, kann man wohl mit dem alten Colletet ausrufen: „O Réputation, que tu t'acquérois alors à peu de frais!“ Die „Médée“ beruht im wesentlichen auf Seneca, doch ist der Umfang auf mehr als 2000 Verse, also etwa das Doppelte von Senecas Tragödie angeschwollen. Aufserdem hat la Péruse manches in der Reihenfolge der Scenen geändert und auch einiges aus Euripides übernommen, so die Figur des „Gouverneur des Enfans“, auch benutzte er Euripides für den Bericht vom Tod der Tochter Kreons. Ein enger Anschlufs des französischen Dichters an Seneca zeigt sich vor allem in den Monologen und Chorgesängen; an einzelnen Stellen, z. B. gleich in den Eröffnungsscenen, ist ihm der pathetische Ton ganz leidlich gelungen, doch war die gedrängte pointierte Sprache nicht seine Sache und er verfällt oft in triviale Redseligkeit.[1]

---

1) Der Anfang lautet:

Dieus qui avés le soin des loix de mariage
Vous aussi qui bridés des vens émeus la rage
Et quand libres vous plaist les lâcher sur la Mer
Faites hideusement flots sur flots écumer u. s. w.

dagegen der Chorgesang V. 303ff.:

Trop hardy fut celuy
Qui premier sur la mer
Asseura son appuy
Et premier sceut ramer
Plusieurs en ont depuis
Enduré maint ennuys.

oder die Worte Medeas im fünften Akt:

Que reste il plus sinon que massacrer les filz
Qu'avec ce desloyal mal-heureuse je fis.

Digitized by Google

Er läfst wie Jodelle in der Kleopatra Alexandriner und Zehnsilbler miteinander wechseln, aber nach einem bestimmten Grundsatz, die Amme und der Pädagog sprechen in Zehnsilblern, während das längere und feierlichere Versmafs den Personen aus königlichem Geschlecht vorbehalten bleibt. Das frühe Hinscheiden des la Péruse war schwerlich ein grofser Verlust für die tragische Kunst; wie die andern Dichter seines Kreises, so zeigt auch er sich im vorteilhaftesten Licht, wenn er nicht den erhabensten Zielen nachstrebt, sondern sich in der anspruchslosen Manier der älteren Dichter bewegt.

Merkwürdig ist es aber, dafs der Hauptvertreter der Marotschen Schule am Hof, der Abbé Melin de Saint-Gelais auch einmal seine eigentliche Spezialität, die anmutigen poetischen Kleinigkeiten verliefs, um mit den Dichtern der Plejade auf dem neu eroberten Gebiet der Tragödie zu wetteifern. Denn eine solche Tendenz dürfen wir bei seiner französischen Bearbeitung von Trissinos Sofonisba voraussetzen, die 1554 auf Veranlassung der Königin Katharina von Medici zur Feier der Hochzeit des Marquis von Elbeuf in Blois von den Töchtern der Königin, sowie von Herren und Damen des Hofs aufgeführt wurde.[1] Melin de Saint-Gelais, ein Kenner und Bewunderer der italienischen Litteratur, wollte offenbar die Sofonisba dem Erstlingswerk Jodelles gegenüberstellen, den der König zwei Jahre vorher mit solcher Auszeichnung behandelt hatte, und es ist begreiflich, dafs die Königin und ihre italienischen Landsleute am Hofe diesem Plan freundlich gesinnt waren. Der Poète courtisan scheute offenbar die Mühe einer versifizierten Übersetzung, der Dialog ist in Prosa, nur die Chöre in Alexandrinern oder Zehnsilblern. Wie Brantôme bemerkt, hat der Bearbeiter seine Vorlage besser ausgeziert „mieux l'orna". Er hat die lange exponierende Erzählung der Sofonisba abgekürzt und öfter durch Bemerkungen der „dame de chambre" unterbrochen. Nachdem Sofonisba den Giftbecher geleert hat, tritt

1) Nach Brantôme, Oeuvres 3. 257 (Paris 1867). Im Druck erschien diese Übersetzung 1559, ein Jahr nach Melin de Saint-Gelais' Tode; sie wird mitunter fälschlich dem François Habert zugeschrieben. Eine ausführliche Vergleichung der Tragödien Trissinos und Melin de Saint-Gelais' in der Abhandlung von L. Fries über Montchrétiens Sophonisbe, Diss. Marb. 1886.

Digitized by Google

sie nicht mehr aus dem Palast hervor, um vor den Augen der Zuschauer zu sterben; ihr Tod wird von einer ihrer Frauen erzählt.

Übrigens war in den nächsten Jahren die dichterische Thätigkeit auf dem Gebiete der Tragödie nicht besonders lebhaft. Diejenigen, welche von den Anregungen der neuen Schule ausgingen, wählten fast durchweg Stoffe aus dem klassischen Altertum. So hat Charles Toutain aus Falaise in der Normandie, dem die Dichtkunst als Erholung nach dem sévère labeur des Pandectes diente, im Jahre 1557 eine Tragödie Agamemnon erscheinen lassen, um, wie er selber sagt, sich auf der neuen Bahn der tragischen Kunst zu versuchen. Er schliefst sich getreu an Seneca an, dessen gedrungenen Stil er an manchen Stellen mit den Kunstmitteln der französischen Dichtersprache seiner Zeit erfolgreich nachbildet, dann kommen auch wieder arge Unbeholfenheiten zum Vorschein. Der gefeierte Humanist Dorat, der sich sonst so gern dazu verstand, die Publikationen der Plejade mit lateinischen Lobversen zu begleiten, hat sich in diesem Falle mit einigen sehr gewundenen Phrasen aus der Affaire gezogen.[1]

Um so glänzender war der Erfolg, den Jacques Grevin[2] (1538—70) mit seiner Tragödie Jules César errang, die am 16. Februar 1560 im Collège de Beauvais aufgeführt wurde. Grevin kann schon zu der „seconde volée“, zu der unter Ronsards Einflufs stehenden jüngeren Generation gerechnet werden. Er hat in seiner kurzen Laufbahn eine ungemeine Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit entfaltet; Heinrichs II. Tochter Margareta, die einflufsreichste Gönnerin der Plejade, hat ihn nach ihrer Vermählung mit dem Herzog von Savoyen als ihren Leibarzt nach Turin gezogen, Ronsard in seiner Elegie an Grevin vor der Ausgabe von dessen Théatre (1561) preist den jüngeren Freund, der bereits die ältere Generation übertroffen habe und wie Apollo Dichtkunst und Arzneikunst verbinde, auch Buchanan hat Grevins Tragödie mit ein paar Lobversen bedacht. In der Anordnung des Stoffs folgt er im wesentlichen dem Vorbild

---

1) Noch mangelhafter scheint nach Parfait 3, 329 die Agamemnonübersetzung von Le Duchat (1562).

2) Über Grevin vgl. die ausführliche Monographie von Pinvert (Paris 1899).

Digitized by Google

seines Lehrers Muret, an den er sich auch oft im Wortlaut anlehnt[1], doch konnte er trotzdem mit Recht den selbständigen Charakter seiner Arbeit betonen. Vor allem hat er die Gestalt des Antonius neu eingeführt; während im Anfang von Murets Tragödie Caesar mit einem Monolog auftritt, entwickelt er bei Grevin seinen Charakter in einem Gespräch mit Antonius. Und im fünften Akt erscheint Antonius nach den triumphierenden Verschwörern; er zeigt den Soldaten Caesars blutiges Gewand und reizt sie zur Rache auf. Diese Soldaten, die hier am Schlufs als eine mithandelnde Masse erscheinen, waren vorher in den Zwischenakten als Chor aufgetreten, doch nicht mit lyrischen Gesängen, sondern mit Gesprächen, die im Gegensatz zu den feierlichen Alexandrinern des Hauptteils in den volkstümlichen achtsilbigen Versen gehalten sind. Grevin rechtfertigt diese Neuerung in dem vorangestellten „Discours pour l'intelligence de ce théatre". Er sagt da, er dichte nicht für Griechen oder Römer, sondern für Franzosen, denen solche Chöre, vorgetragen von schlecht eingeübten Sängern, nicht gefielen; er habe das selber schon wiederholt beobachtet. Aufserdem sei die Tragödie Darstellung der Wahrheit und es sei unwahrscheinlich, dafs das gemeine Volk bei Staatsumwälzungen singe. Man brauche hierin nicht die Griechen und Römer nachzuahmen: „Il nous est permis d'oser quelque chose." So konnte er sich als einen kühnen Neuerer und seine Tragödie als die erste französische Tragöde im wahren Sinne betrachten, obgleich er dem Jodelle „pour la promptitude et gentillesse de son esprit" Lob spendet. Auch mufs man bekennen, dafs bei ihm die Sprache nicht so schwerflüssig ist wie bei Jodelle, andrerseits herrscht ein etwas wärmerer Ton als bei Muret, aber die edlen Züge im Verhältnis des Brutus zu Caesar hervorzuheben, war doch erst Shakespeare vorbehalten. Einzelnes schwungvoll und energisch Ausgedrückte[2] verschwindet unter der Masse des Dürftigen und Matten.

1) Über Grevins Quellen vgl. Collischonn in den Ausgaben und Abhandlungen etc. Nr. 52 (Marburg 1886), wo auch die Benutzung von Plutarchs Antonius und Brutus nachgewiesen ist.

2) Z. B. die Stelle, wo Grevin sich den Satz des Laberius aneignet: Necesse est, multos timeat quem multi timent; vgl. Faguet S. 123.

Digitized by Google

Ein anderer frühverstorbener tragischer Dichter ist Jacques de la Taille (ca. 1540—1562). Er ist gleichfalls von Muret und Dorat angeregt, unter deren Leitung er seine humanistischen Studien betrieb. Aus seinem Nachlafs hat sein Bruder Jean zwei Tragödien aus der Geschichte Alexanders des Grofsen veröffentlicht. Es sind unreife Jugendarbeiten; der Dichter beweist auch in der Wahl des Stoffes nicht den glücklichen Griff, den wir bei den andern trotz aller Mangelhaftigkeit der Ausführung anerkennen müssen. In der einen Tragödie, Daire (Darius) wird dargestellt, wie der persische König von Bessus und Nabarzanes verraten und umgebracht wird. Der Ausdruck ist nüchtern und dabei sehr weitschweifig, vergeblich bleiben alle Versuche, den Ton durch einzelne Effekte zu erhöhen, die aus den verschiedensten Stil- und Geschmacksrichtungen zusammengesucht sind und in den Litteraturgeschichten stets von neuem als Kuriositäten wiederholt werden.[1]

Auch der Tragiker Nicolas Filleul aus Rouen verdient keine nähere Betrachtung. Seine Tragödie Achille wurde 1563 im Collège Harcourt aufgeführt. Sie beginnt, wie Achilles dem Schatten des Patroklos verspricht, ihn zu rächen, führt alsdann den Tod Hektors, die Verlobung des Achilles mit Polyxena und die Ermordung des Achilles vor; diese ganze Handlung ist, wie die Bibliothèque du Théatre français berichtet, in Erzählung aufgelöst und sehr langweilig. Von Filleuls zweiter Tragödie Lucrèce läfst sich das nämliche behaupten; sie wurde 1566 aufgeführt aus Anlafs der Festlichkeiten, die zu Ehren Karls IX. in dem berühmten Renaissanceschlofs Gaillon ver-

---

1) So z. B. die Worte am Ende von Akt III; der treue Artabaze kann sich in seinem Abschiedsschmerz von Daire nicht trennen, dieser ruft den Eunuchen zu, sie sollten ihn von seinem Halse losreifsen:

> . . . Ores je veux demeurer solitaire
> Rien ne me peut que le déplaisir plaire
> Le seul ennuy mes ennuis désennuye.

Wenn Darius durch den Tod daran gehindert wird, das Wort, das er auf der Zunge hat, zu vollenden:

> Mes enfants et ma femme aye en recommanda [tion]
> Il ne peut achever etc.

so ist das eine ungeschickte Nachahmung des Orlando Furioso 42, 14. Vgl. zur Geschichte dieses Motivs R. Köhler im Archiv für Lit. Geschichte 5, 1 ff.

Digitized by Google

anstaltet wurden. Wir haben schon öfters gesehen, dafs die Renaissancedramatiker die Handlung auf der Bühne noch mehr einschränkten, als dies die gewählte Stilform verlangte, doch so ungeschickt wie Filleul hat sich dabei kein anderer angestellt. Der erste Akt besteht aus einem Monolog des Tarquinius, der uns erzählt, wie er Lucretia sah und sich in sie verliebte; der zweite enthält einen Monolog der geschändeten Lucretia und eine Stichomythie zwischen ihr und der Amme; der dritte besteht aus einem Gespräch zwischen Brutus und Collatinus, die von dem Verbrechen noch nichts wissen; erst im vierten Akt erzählt ihnen die Amme, was geschehen[1]); im fünften meldet sie Lucretias Tod; diese selbst erscheint nur im zweiten Akt. Von der Verskunst mag die untenstehende Probe einen Begriff geben.

Die Tragödie Panthée von Gaye Jules Guersens (1571) führt uns in den litterarischen Kreis von Poitiers zurück. Der Verfasser machte in diesem Kreise von sich reden durch sein hoffnungsloses Liebeswerben um das von den Schöngeistern der Zeit hochgepriesene Fräulein Des Roches, und es scheint, dafs diese Dame auch Mitarbeiterin an der tragischen Dichtung ihres Verehrers war. Es ist die später mehrmals dramatisierte Begebenheit aus Xenophons Cyropädie. Doch tritt hier neben Araspes auch noch der König Balthasar von Babylonien als zurückgewiesener Liebhaber Pantheas auf. Die Handlung zieht sehr rasch an uns vorüber (ca. 650 Verse) und wenn auch alle wesentlichen Momente auf der Scene selber vorgeführt werden, so ist doch die Dramatisierung sehr ungeschickt; im vierten Akt sehen wir, wie Panthea sich auf der Bühne tötet und wie die Amme nebst zwei Eunuchen ihr freiwillig in den Tod nachfolgen; im fünften Akt wird das tragische Ereignis noch einmal dem Chor gemeldet und zwar von einem Boten, der angeblich Augenzeuge war, obwohl wir im vorigen Akt nichts von ihm gesehen haben. Manche Einzelheiten verraten aber

1) Sie beginnt mit den geschmackvollen Worten:

Quelle langue d'acier, Collatin, pourroit dire
Des Dieux irez sur nous à tort, l'outrage et l'ire
Las! Hélas, Collatin, o misérable nuit!
Les trasses de Tarquin sont encore en ton lit.

Digitized by Google

doch, dafs der Verfasser kein trivialer Durchschnittspoet war, wie er denn auch das Interesse eines Mannes wie Joseph Scaliger zu erregen wufste; eine gewisse Berühmtheit hat die originelle Wendung erlangt, mit der Achate, der Vertraute des Königs Balthasar, seinen Herrn von der Notwendigkeit überzeugt, die Gunst Pantheas durch Geschenke zu gewinnen:

Il n'y a rien de si saint, que pour or on ne change
Un Diable mêmement pour or deviendrait Ange.

An Stellen, wo die leidenschaftliche Erregung aufs höchste steigt, läfst der Dichter die Alexandriner mit Halbzeilen abwechseln, z. B.:

Quelle horrible fureur, quelle cruelle rage
M'eschauffe le courage?
Et quel rouge brasier allumé dans mon flanc
Me fait bouillir le sang?
Quelle eau pour arroser ce feu tant ennuyeux
Ruisselle de mes yeux?

Eine metrische Neuerung, die in ihrer pathetischen Wirkung an die Silvas der spanischen Dramatiker erinnert.

Ronsards Mitschüler und Freund Antoine de Baif, der durch den wesentlich formalen Charakter seiner dichterischen Begabung vor allem auf die Übersetzungskunst hingewiesen wurde, hat mehrere griechische Tragödien übertragen: die Trachinierinnen, Medea und Antigone, doch ist nur die letztere erhalten[1]) und sie wird mit Recht gepriesen. Allerdings hat Baif öfters das Original falsch aufgefafst und manche wesentliche Gedanken ausgelassen, besonders in den Chören, die auch in Bezug auf den dichterischen Ausdruck der schwächste Teil seiner Arbeit sind. In den dialogischen Partien übertrifft jedoch Baifs Antigone durch Kraft und Biegsamkeit des Ausdrucks sowie harmonischen Flufs der Verse alle bisher besprochenen Tragödien, auch Glanzstellen, wie die Worte Kreons über die Herrscherpflichten oder die Worte Antigones über das göttliche und menschliche Recht[2]) treten in seiner Übersetzung

---

1) Herausg. in Baifs Jeux 1573 mit Widmung an die Königin, in der Ausg. v. Marty Laveaux 3, 115 ff.; die Entstehungszeit ist unbekannt.

2) Letztere Stelle ist durch den Abdruck in Darmesteters Morceaux choisis S. 246 f. bequem zugänglich.

Digitized by Google

würdig hervor; in den Stichomythien wird sogar öfters durch den Reim die Wirkung gehoben.

Gleichzeitig mit diesen Dichtern, die sämmtlich ihre Stoffe dem klassischen Altertum entnahmen, hat Gabriel Bounin mit seiner Soltane (1561) ein neues Gebiet für die französische Tragödie eröffnet. In Italien war es seit Giraldis Orbecche öfters vorgekommen, dafs die Tragiker, namentlich wenn sie greuelvolle Geschichten ihrer eigenen Erfindung vorführten, den Schauplatz an den Hof eines Tyrannen im fernen Osten verlegten. Hier ist jedoch eine wahre Geschichte dargestellt, die sich wenige Jahre vorher (1553) am Hofe des kriegerischen Sultans Soliman II. ereignet hatte. Bounin hat somit auf die tragische Bühne der Franzosen die Nation eingeführt, die auch im Zeitalter des höchsten Glanzes dieser Bühne allein von allen modernen Nationen für würdig gehalten wurde, in der Tragödie zu erscheinen. Racine bemerkt in der Vorrede zu seinem Bajazet, dafs bei solchen Stoffen die zeitliche Entfernung durch die räumliche ersetzt werde. Dabei haben diese orientalischen Despotenhöfe für die klassische Tragödie den Vorzug, dafs hier die gröfsten und erschütterndsten Ereignisse unter wenigen Personen ohne Teilnahme des Volkes, aber mit thätiger Mitwirkung der Frauen, sich in kurzer Zeit und auf einem beschränkten Raume abspielen, von dem Reiz des Fremdartigen ganz zu schweigen.

Die dargestellte Begebenheit ist ganz danach angethan, den schrecklichen Sultan, der immer noch die Christenheit bedrohte, in einem unheimlich grauenhaften Licht erscheinen zu lassen: die Sultanin Rose (Roxelane) will, um ihrem Geschlecht die Thronfolge zu sichern, den ältesten Sohn des Sultans, Mustapha, aus dem Weg räumen; sie beschuldigt ihn bei seinem Vater eines verräterischen Einverständnisses mit dem Sofi, dem Beherrscher Persiens; der Vater beschliefst seinen Tod, ohne ihm Zeit zur Rechtfertigung zu geben und läfst ihn erdrosseln. Die Handlung schleppt sich langsam vorwärts (ca. 2000 Verse), im ersten und zweiten Akt berät die Sultanin mit ihrer Vertrauten Sirene und dem Vezier Rustan den verbrecherischen Plan; im dritten bringt sie bei Soliman ihre Verleumdung vor; im vierten meldet ein Herold dem Mustapha, er solle sich an

Digitized by Google

den Hof seines Vaters begeben — also keine Einheit des Ortes, und im fünften Akt folgt eine abermalige Verletzung der tragischen Etikette: Mustapha wird auf der Bühne vor den Augen seines Vaters erdrosselt; das Stück schliefst mit Solimans Befehl, den Leichnam hinauszuwerfen. Bounin hat übrigens in seinem Stück die überlieferte tragische Phraseologie mit den klassisch mythologischen Anspielungen beibehalten, solche Anspielungen sind sogar bei ihm ganz besonders häufig, auch wird der Ort der Handlung als Thracien bezeichnet. Doch erzählt Mustapha am Anfang des fünften Aktes, er habe im Traume Mahomet gesehen, der ihm die Freuden des Paradieses zeigte, in den Zwischenakten folgt regelmäfsig auf die Chorlieder eine Threnodie der beiden Genien Mustaphas. Eine weitere Bereicherung des Stoffgebietes wird durch die anonyme französische Übersetzung von Rouillets Philanira (1563) bezeichnet, in der auch die metrische Mannigfaltigkeit des Originals beibehalten ist.[1]

Bedeutender und zahlreicher sind die Tragödien biblischen Inhalts, die gleichfalls unter dem Einflufs der neuen humanistischen Richtung stehen, dabei aber den Zusammenhang mit dem geistlichen Drama des Mittelalters nicht nur im Inhalt, sondern teilweise auch im Kunststil erkennen lassen. Die ältesten Dramen dieser Art sind von Calvinisten verfafst und reichen noch in die Zeit vor Jodelles Kleopatra zurück[2]; die Annäherung an den klassischen Stil erklärt sich nicht nur aus humanistischen Tendenzen der Verfasser, sondern auch daraus, dafs die groteske Buntheit des mittelalterlichen Stils dem strengen calvinistischen Geist widerstrebte (s. u. Buch V.) Bezas Tragödie vom Opfer Abrahams ist vor allen wegen der Persönlichkeit des Verfassers von Interesse, der im Geiste des neuen französischen Humanismus aufgewachsen, im Jahre 1548 ein Bändchen lateinischer Gedichte mit mancherlei Frivolitäten ver-

1) Ich kenne nur die Ausg. v. 1577 (Arsenal). Nach La Croix du Maine rührt die französische Bearbeitung von Rouillet selber her.

2) Die reichhaltigsten biographischen und bibliographischen Nachrichten über die hier erwähnten calvinistischen Dichter findet man bei Haag, La France protestante, 2. Aufl. Bd. I ff. Paris 1877 ff.

Digitized by Google

öffentlicht hatte, aber noch im nämlichen Jahr sich nach Genf wandte, um einer der bedeutendsten Vorkämpfer des Calvinismus zu werden. Auf diese Wandlung hat Beza auch im Vorwort seiner Tragödie angespielt, die er 1550 als Professor in Lausanne verfafste.[1] Aber wenn er auch einzelne Eigentümlichkeiten des klassischen Stils übernimmt, ist er doch keiner von den Anhängern der neuen Schule, die „cuidans enrichir nostre langue, l'accoustrent à la Greque et à la Romaine". Obgleich sein Werk auch etwas von einer Komödie an sich habe — offenbar den guten Ausgang — wolle er es doch Tragödie nennen, aber nicht wie das die Griechen und Lateiner thaten, sich von der gewöhnlichen Sprache zu sehr entfernen. Sein calvinistischer Standpunkt zeigt sich sogleich in dem Prolog, wo er sich über die zahlreichen Anwesenden freut und wünscht, dafs auch die Kirchen immer so voll sein möchten. Dann erklärt er den Schauplatz mit ähnlichen Witzeleien, wie sie in den italienischen Komödienprologen üblich sind: „Was ihr da seht, ist nicht Lausanne, aber ihr werdet in einer Stunde bequem wieder zu Hause sein können u. s. w." Und Abraham, der das Stück eröffnet, tritt wie ein Komödienvater aus seinem Hause hervor. Dann verläuft freilich alles in durchaus ernstem Ton, das Versmafs wechselt wie in den Mysterien zwischen Achtsilblern und Zehnsilblern, die jedoch überwiegen; der häusliche Streit Abrahams mit Sara, die ihren Isaak nicht zum Opfer fortziehen lassen will, bewegt sich in den Formen der Stichomythie. Die Ankündigung des Vorwortes, es solle kein erhabener Tragödienton angeschlagen werden, hat Beza nur zu gut erfüllt, im allgemeinen herrscht der triviale Ton eines Mannes, der mit bewufster Absichtlichkeit zum Volk herabsteigt, namentlich ist dies der Fall bei den eingestreuten Liedern, die wie die Vorrede sagt, den sogenannten Chorus ersetzen sollen. In der Opferscene, in der ja leicht eine gewisse Rührung zu

1) Noch deutlicher als in diesem Vorwort wird in einer Notiz des Druckers Conrad Badius vor der ersten Genfer Ausg. (1550) ausgesprochen, dafs Beza mit diesem geistlichen Drama für seine ärgerlichen Jugendpoesien Bufse thun wollte. Vgl. das Citat bei Faguet S. 94. Ich benutze den Neudruck der Ausg. v. 1576 (Genf 1856). Pasquiers Lob des Dramas, das ihm beim Lesen Thränen entlockte, in den Recherches VII, 6.

Digitized by Google

erzielen ist, herrscht ein etwas gehobenerer Stil. Der calvinistische Standpunkt Bezas zeigt sich darin, dafs er jede passende und unpassende Gelegenheit benützt, um die Prädestinationslehre einfliefsen zu lassen, sodann zeigt sich dieser Standpunkt in der Rolle des Teufels, der einzigen originellen Figur des Stücks. Dieser tritt im Mönchsgewand auf und bezeichnet gleich in seinem ersten Monolog die üppigen fetten Pfaffen als seine besten Diener. Nirgends greift er ins Gespräch der übrigen Personen ein; er beschränkt sich darauf, zu warten, ob nicht Abraham vielleicht vor der Ausführung des göttlichen Befehls zurückschrecke. Die Schwankungen der Seele Abrahams vor der Ausführung begleitet er mit schadenfrohen oder unmutigen Bemerkungen, aber obgleich er sich als Feind Gottes und der Natur bekennt, wird er schliefslich weich gestimmt: „Bien peu s'en faut que n'en aye pitié.“ Die Handlung ist in drei „pauses à la façon des actes de la Comédie“ geteilt, die Inscenierung durchaus mittelalterlich: auf der einen Seite befindet sich der Berg Moria, zu dem Abraham und Isaak eine dreitägige Wanderung zurücklegen müssen, auf der anderen Abrahams Haus. Die Scene auf dem Berg ist durch ein Interlocutoire (s. o. 1, 187) unterbrochen: Sara erscheint und bittet Gott um die baldige Rückkehr ihres Sohnes, eine der schönsten Stellen des Dramas. Die persönliche Vorführung Gottes hat der calvinistische Dichter vermieden.

Um dieselbe Zeit liefs der reformierte Prediger Joachim de Coignac eine Tragödie von der Niederlage des Riesen Goliath erscheinen (Lausanne o. J.) und widmete sie dem jungen König Eduard von England, den er wegen seines siegreichen Kampfes gegen das Ungeheuer der päpstlichen Kirche mit David vergleicht. Dieses Stück kann man sich an einem Orte spielend denken, auch ist nichts Komisches eingemischt, doch wird mit der Anschaulichkeit der Mysterienbühne vor unseren Augen dargestellt, wie David mit dem Riesen kämpft und ihm den Kopf abschneidet. Vor dem Kampf spricht Samuel „pasteur de l'Eglise d'Israel“ ein langes Gebet. Stil und Versbau sind korrekt, ohne hervorstechende Eigentümlichkeiten; es wechseln die verschiedensten metrischen Formen vom Alexandriner bis zum Achtsilbler und dem Triolet. Eine regelmäfsige Einteilung

Digitized by Google

in Akte mit Chorgesängen am Ende ist nicht vorgenommen, doch steht am Schlufs des Ganzen ein Gesang der Töchter Israels, der geschickt so gewendet ist, dafs er auch als Kompliment für König Eduard aufgefafst werden kann. Im übrigen ist die Tendenz nicht allzustark aufgetragen.

Vor allem wurde das Beispiel Bezas von Bedeutung. Sein Abraham wurde nicht nur durch zahlreiche Drucke verbreitet, sondern hat auch das biblische Drama beeinflufst, das seit Beginn der sechziger Jahre in Frankreich, zunächst ausschliefslich in calvinistischen Kreisen gepflegt wurde. Auch hier zeigt sich die protestantische Vorliebe für Stoffe aus dem alten Testament. 1561 hat Antoine de la Croix ein Drama von den drei Männern im feurigen Ofen veröffentlicht und der reformationsfreundlichen Königin Johanna von Navarra gewidmet; schon die Bezeichnung des Stücks als Tragikomödie verrät, dafs er über die Klassifikation solcher heiliger Dramen mit erfreulichem Ausgang ähnliche Skrupel hatte wie Beza, mit dem er auch die lose Form — ohne Akteinteilung, aber mit eingelegten Gesängen — sowie die teilweise Beibehaltung der alten achtsilbigen Verse gemeinsam hat. Im Prolog weist er darauf hin, dafs man eine wahre und heilige Begebenheit hören werde:

> On n'y orra aussi mensongères merveilles
> Qui oignent de plaisir des ânes les oreilles

und der Charakter des Tyrannen Nabuchodonosor scheint ans Burleske zu streifen.[1]

Die erste geistliche Tragödie in einem korrekteren Stil ist der Aman, ein Werk des André de Rivaudeau (1538—79), der zum Kreis der Calvinisten in Poitiers gehörte. Seine Tragödie wurde dort im Juli 1561 aufgeführt und es bezieht sich wohl vor allem auf diese Dichtung, wenn der angesehene Calvinist Babinot den jugendlichen Verfasser dafür rühmt, dafs er sich von den Lügen und dem Schmutz der Griechen zur heiligen Poesie gewendet habe.[2] In den Präliminarien —

1) Die obigen Mitteilungen nach der Bibliothèque du Théatre français 1, 159 und Faguet S. 103.

2) Gedruckt wurde der Aman in Rivaudeaus Werken 1566 (Neudruck Paris 1859, ebenda S. 239 das Lobgedicht Babinots).

Digitized by Google

darunter auch hier eine Widmung an die Königin Johanna — zeigt sich, dafs Rivaudeau auf seine „Tragédie saincte" einen grofsen Wert legte und sich auch auf sein Studium der Theorie des Dramas viel zu gute that. Er sagt u. a., er wolle die Fehler vermeiden, die Aristoteles an Euripides tadle; besonderen Wert legt er auf die Einheit der Zeit; ein Drama, das mehrere Monate umfasse, sei monströs. So beginnt auch seine Tragödie erst, nachdem Haman dem Mardochai auf des Königs Geheifs die glänzenden Ehrenbezeugungen erweisen mufste; in der letzten Scene wird das Gastmahl vorgeführt, bei welchem Esther den König liebkost, der sich sehr freut, sie so „traitable" zu finden und ihr die Hinrichtung Hamans bewilligt. Es ist ein sehr weitläufiges und schwerfälliges Gerede, an dem sich auch die „troupe" — so wird hier der Chor bezeichnet — in ausgedehntem Mafse beteiligt.

Weit bedeutender sind zwei calvinistische Dramatiker, die in den nächsten Jahren hervortraten. Der eine, Loys Des Mazures veröffentlichte 1566 drei Tragédies saintes aus dem Leben Davids, die ein zusammenhängendes Ganze bilden: David combattant, David triomphant, David fugitif. Der ernste Dichter weist sogleich im Prolog darauf hin, dafs sein Werk nicht blofs der Unterhaltung dienen soll. Auch verschmäht er es, die klassische Form des Dramas genau nachzubilden; seine Tragödien sind nicht in Akte eingeteilt, sondern es tritt wie in den alten Mysterien von Zeit zu Zeit eine „Pause" ein. Ebensowenig wie der Calvinist Beza scheute er davor zurück, in die Handlung die unklassische Figur des Satan zu verweben, die sich sogar mit unnötiger Breite entfaltet. An andern Stellen freilich erhebt sich der sprachliche Ausdruck über das Durchschnittsmafs der stilistischen Technik jener Zeit. Jean de la Taille (ca. 1540—ca. 1608), ein kriegstüchtiger hugenottischer Edelmann, der in seinen Jugendjahren in Paris unter Muret die Humaniora studiert hatte, wählte sich ebenso wie Des Mazures seine Stoffe aus der Geschichte der ersten jüdischen Könige, die mit ihrer Überfülle von greuelhaften Verbrechen und erschütternden Schicksalsschlägen dem Tragiker eine ebenso reiche Ernte darbietet, wie die Geschichte irgend eines my-

Digitized by Google

thischen Herrscherhauses der griechischen Vorzeit. Besonders merkwürdig ist aber die Wahl des Stoffes bei seiner ersten Tragödie Saul (verf. vor 1572), wo ihm die Überlieferung nicht nur eine Reihe von tragisch wirksamen Ereignissen darbot, sondern auch einen dominierenden Hauptcharakter, dessen Seelenleben in der biblischen Überlieferung nur flüchtig skizziert war, aber einen wahren Dichter zu weiterer Ausführung anreizen mufste. Deshalb fühlten sich auch die Dichter späterer Jahrhunderte öfters zu diesem Tragödienstoff hingezogen. Dafs Jean de la Taille sich an einen solchen Stoff heranwagte, macht ihm Ehre, wenn auch die Ausführung zeigt, dafs der Kunststil für derartige psychologische Probleme noch nicht gefunden war und dafs unser Dichter nicht die geniale Kraft besafs, um eine neue Bahn zu brechen. Im rein Thatsächlichen hält er sich natürlich an seine Quelle. Auch der Grund für Sauls Wahnsinn und Fall ist derselbe wie in der biblischen Erzählung: dafs er das Leben des besiegten Königs Agag schonte, trotzdem dafs Samuel ihm die Tötung des Feindes als einen göttlichen Befehl auferlegt hatte. Merkwürdig ist es jedoch, dafs der streng calvinistische Dichter sich gegen den parteiischen Bericht des biblischen Erzählers aufzulehnen scheint. Auch findet Saul in seinem tiefsten Fall Worte der Verzweiflung, die sich hoch über die gangbaren rhetorischen Gemeinplätze von der Wandelbarkeit des Glücks zu menschlich ergreifender Wirkung erheben. Doch vermag sich Jean de la Taille nicht überall auf der Höhe des Gegenstandes zu halten, weder in der Führung der Handlung, noch im dichterischen Ausdruck.[1] Es bleibt bei einzelnen Anläufen, nach denen er oftmals wieder in einen matten und prosaischen Ton zurückfällt. Seine Ansicht über die Tragödie hat er in der merkwürdigen Vorrede zum Saul dargelegt. In einer späteren Tragödie „La famine ou les Gabeonites“ hat er die Geschichte von Sauls fluchbeladenem Geschlecht weiter fortgeführt. Doch wird von Des Mazures

1) Wenn Samuels Geist zur Hexe von Endor sagt:

Qui desseches toujours par ton faulx sorcelage
Les vaches et les boeufs de tout le voisinage

so ist das ein merkwürdiger Anklang an Vorstellungen des nordischen Volksaberglaubens.

Digitized by Google

und Jean de la Taille noch ausführlicher die Rede sein müssen, wenn wir die klassische Tragödie im Zeitalter Garniers besprechen.

* * *

Auch die Länder, wo gegen Ende des Jahrhunderts der romantische Stil im Drama zur Herrschaft gelangte, England und Spanien, konnten sich der Einwirkung der klassischen Tragödie nicht gänzlich entziehen.[1] Die ersten Tragödien klassischen Stils in englischer Sprache stehen in deutlichem Zusammenhang mit der litterarischen Bewegung, durch welche dort um die Mitte des Jahrhunderts die Kunstformen der italienischen Poesie eingebürgert wurden. Doch hatten schon vorher die Gräcisten in Cambridge (s. a. S. 86) ihren Eifer durch Übersetzungen griechischer Tragödien ins Lateinische bethätigt; solche Übersetzungen werden z. B. in einem Verzeichnis der gröfstenteils verloren gegangenen Schriften Chekes angeführt. Asham übertrug den Philoktet des Sophokles in lateinische Verse nach der Art Senecas; er wollte seine Arbeit dem Erzbischof Lee von York († 1544) widmen, doch ist sie nicht im Druck erschienen.[2] Ein Mitglied dieses Kreises, Thomas Watson, später Bischof von Lincoln, wagte in seiner Tragödie Absalon einen selbständigen Versuch im klassischen Stil; Asham behauptete, dies sei neben Buchanans Jephthes die einzige eng-

1) Über Spuren der Tragödienlektüre bei Chaucer s. o. 1, 517. Der Harleianus 2485 enthält eine Abschrift der Tragödien Senecas, die der Staatsmann Johannes Gunthorp de Anglia, ein Schüler Guarinos in Ferrara anfertigte. Über die Übersetzung von Euripides' Hecuba, die der Schotte Archibald Hay in Paris 1543 veröffentlicht haben soll (vgl. Dictionary of Nat. Biogr. s. v.), weifs ich nichts Näheres.

2) Vgl. die Oxforder Ausg. von Ashams Briefen (1703) S. 67. Eine Äufserung Ashams im Sholemaster über die Superiorität des Sophokles und Euripides vor Seneca citiert Cunliffe S. 9; vgl. auch Ashams Works 2, 189. Die Litteratur über Cheke und Watson im Dictionary of Nat. Biogr. Ashams Urteil über Watsons Tragödie wurde später auch von Francis Meres wiederholt; vgl. Haslewood 2, 156. In dem sorgfältig gearbeiteten Verzeichnis lateinischer Dramen aus dem Zeitalter der Königin Elisabeth von Churchill und Keller im Jahrb. d. deutschen Shakespearegesellschaft Bd. 34 befindet

Digitized by Google

lische Tragödie, die den Regeln des Aristoteles genau entspreche. Doch wollte der übervorsichtige Autor sie nicht veröffentlichen, weil sie ihm in metrischer Hinsicht nicht völlig genügte. Auch von der Tragödie Jephthes von Christopherson, einem andern Cambridgeman aus dieser Zeit, hat sich nichts erhalten. Ebenso wissen wir nichts Näheres über die lateinischen Dramen, die während eines Aufenthalts der Königin Elisabeth in Oxford aufgeführt wurden: ein Spiel Marcus Geminus, von dem der spanische Gesandte begeistert war und eine Tragödie Progne von dem Canonicus Calfhill, die indes bei weitem nicht soviel Beifall fand wie ein englisches Drama im volkstümlichen Stil von Richard Edwards.[1]

Damals waren jedoch schon mehrere englische Übersetzungen lateinischer Tragödien vorhanden und zwar beginnt hier die chronologische Reihe mit der Königin Elisabeth selber. In ihrer Mädchenzeit las sie die Tragödien Senecas, für welche damals, wie es scheint, unter den litterarisch gebildeten englischen Damen eine gewisse Vorliebe bestand.[2] Und noch vor ihrer Thronbesteigung hat sie den zweiten Chorgesang aus dem Hercules Oetaeus in englische Verse übertragen. Es sind trockene und harte Verse und doch muten sie uns seltsam an; sie zeigen, wie die Königstochter in jener schweren Zeit aus den rhetorischen Deklamationen von den Gefahren der Hoch-

---

sich auch ein ohne Verfassernamen handschriftlich überlieferter Absalon. Dem Stil nach könnte er mit Watsons Tragödie identisch sein, wenn nicht die Einheit der Zeit verletzt schiene; Joabs Sieg und Absalons Tod werden von zwei Boten hintereinander erzählt. Der als Probe mitgeteilte Anfang und Schlufs würde jedenfalls beweisen, dafs Watsons metrische Bedenken gegen sein eigenes Werk nicht unbegründet waren.

1) Vgl. Nichols, Progresses and public processions of Queen Elizabeth (1823) 1, 210. — 1564 sollte in Oxford vor der Königin der Ajax flagellifer aufgeführt werden, doch war sie zu ermüdet. In einem Epigramm des Carolus Utenhovius (vor Buchanans Alkestisübersetzung in der Leidener Ausg. 2, 179) wird die Königin aufgefordert, sie möge, nachdem sie Edwards' englisches Spiel von Damon und Pythias mit solcher Teilnahme angehört habe, sich auch die Alkestis darstellen lassen, die ein noch weit erhabeneres Beispiel der Aufopferung darbiete (s. u. Buch X).

2) Es verdient bemerkt zu werden, dafs Mores Tochter Margareta auf dem Holbeinschen Familienbild ein Exemplar von Senecas Oedipus auf dem Schofs liegen hat. Vgl. Woltmann, Holbein S. 351.

Digitized by Google

gestellten, etwas von ihrem eigenen Schicksal herauslas. Elisabeth bedient sich des Blankverses und somit müſste man strenggenommen ihr und nicht den Verfassern des Gorboduc den Ruhm zuschreiben, dieses Versmaſs zuerst im Drama angewandt zu haben, wenn es sich hier nicht um einen völlig vereinzelten und nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Versuch handelte.[1] Eine nachhaltigere Wirkung ging dann von den Übersetzungen aus, die seit 1559 von einigen Oxforder und Cambridger Studenten angefertigt wurden. Sie alle bedienen sich für den Dialog der 14silbigen Langzeile, die man damals auch in Übersetzungen anderer Dichterwerke aus dem klassischen Altertum, z. B. Golding in der Übersetzung von Ovids Metamorphosen, anwandte. Durch dieses langgedehnte Versmaſs wären die Übersetzer zur Weitschweifigkeit verführt worden, auch wenn sie Zeile um Zeile übersetzt hätten, aber sie gehen oft auch über das Zeilenmaſs ihrer Vorlage hinaus und einige von ihnen erweitern auch die Originaldichtung mit neuem rhetorischen Schmuckwerk. Schwierige Stellen sind öfters Wort für Wort übertragen, so daſs sie im Englischen keinen Sinn geben, oder sie sind auch einfach weggelassen[2]; auch haben die Engländer ebenso wie die gleichzeitigen italienischen Bearbeiter antiker Tragödien sich allerlei inhaltliche Zusätze gestattet.

Die merkwürdigste Persönlichkeit unter diesen Übersetzern ist Jasper Heywood, Fellow des Merton College in Oxford, ein Sohn des Interludiendichters und Vorkämpfers für die katholische Sache. Von 1559—61 lieſs er seine Übersetzungen der Troades, des Thyestes und des Hercules furens erscheinen, 1562 trat er zu Rom in den Jesuitenorden. Gleich bei seinem Erstlingswerk, den Troades, weist er selber in der Vorrede darauf hin, daſs er allerlei Änderungen mit dem Original vor-

1) Über Elisabeths Senecastudien vgl. John Harington, Nugae antiquae ed. Park (London 1804) 1, 357. Ein Abdruck des Chors aus dem Herkules bei H. Walpole, Catalogue of royal and noble authors (London 1806) 1, 102 ff. Warton sagt bei Gelegenheit dieser Studien Elisabeths „The pedantry of the present age was the politeness of the last“.

2) Vgl. hierüber Cunliffe, The influence of Seneca on Elizabethan Tragedy, London 1893.

Digitized by Google

genommen habe; so habe er den dritten Chorgesang wegen der gehäuften fremdartigen Eigennamen weggelassen und durch einen anderen (aus der Phaedra) ersetzt; der Chor sei ja auch kein notwendiger Bestandteil der Handlung (no part of the substance of the matter). Den Geist des Achilles, von dessen Erscheinung bei Seneca der Herold Talthybius berichtet, läfst Heywood leibhaftig auftreten und in einer langen Rede in siebenzeiligen Stanzen die Opferung Polyxenas fordern. Um dieselbe Zeit wie Heywood (1560) übersetzte der damals sechzehnjährige Alexander Nevile den Oedipus. Heywood sprach die Ansicht aus, man könne in englischer Sprache niemals an die Anmut und Majestät Senecas heranreichen, und auch Nevile gesteht, dafs er den Dichter „von seinem natürlichen erhabenen Stil zu unserem verdorbenen und niedrigen“ herabgezogen habe. Studley, der Übersetzer der Medea, der Phaedra, des Agamemnon und des Hercules Oetaeus, verfuhr gleichfalls mit grofser Freiheit. Er hat u. a., nachdem am Schlufs des Agamemnon die Sünde triumphiert hat, noch eine Klagerede des Eurybates angefügt, der auf das Rächeramt des Orestes hinweist. Merkwürdig sind auch seine Zusätze zu der Rolle Phaedras; sie wünscht, es wäre möglich, dafs sie der Seele des toten Hippolytus, dessen Körper so jammervoll verstümmelt ist, ihren eigenen Körper zum Ersatz bieten könnte. Nuce, der Studleys Agamemnon mit empfehlenden Versen begleitete, übersetzte selber die Octavia. Eine Gesamtausgabe dieser Übersetzungen wurde erst 1581 von Thomas Newton veranstaltet[1], der seine eigene Übertragung des einzigen noch fehlenden Stückes, der Thebais, hinzufügte. Wenn auch ohne Zweifel alle diese Übersetzer die Tragödien Senecas als theatralische Dichtungen betrachteten — Nevile spricht ausdrücklich von dem moralischen Zweck, den Seneca mit dem „tragicall and pompous showe upon stage“ verfolgte —, so äufsern sie sich doch gar nicht darüber, ob sie für Aufführungszwecke arbeiteten; unter den mancherlei Nachrichten über Universitätsaufführungen, die aus der Entstehungszeit dieser Übersetzungen erhalten sind, bezieht sich keine auf die Tragödien Senecas. Und obgleich zur Zeit

1) Neudruck in den Publikationen der Spenser Society Nr. 43, 44 (1887).

Digitized by Google

der Gesamtausgabe von seiten der gelehrten Dichter schon manche Wünsche und Hoffnungen für die Entwicklung des einheimischen Dramas laut geworden waren, so hat doch Newton sich in seinen inhaltsarmen Vorbemerkungen hierüber nicht geäufsert; er beschränkt sich im wesentlichen auf eine Frage, die von den Humanisten wiederholt erörtert wurde, ob man nämlich den tragischen Dichtern die verbrecherischen Reden der auftretenden Personen zum Vorwurf machen dürfe, und beantwortet diese Frage in verneinendem Sinne. So haben denn auch die Tragödien Senecas durch ihre Kunstform zunächst keine tiefere Wirkung ausgeübt, doch werden wir noch sehen, wie durch sie bei den Dichtern des volkstümlich-romantischen Stils die Neigung zur Vorführung blutiger Greuel gesteigert wurde und wie ihnen aufserdem der englische Seneca als eine Vorratskammer volltönender Phrasen willkommen war.[1]

Aus den sechziger Jahren stammen auch die ersten englischen Tragödien nach antikem Vorbild, doch sind diese Versuche sehr gering an Zahl und auch auf einen ganz bestimmten Kreis der englischen Gelehrtenwelt beschränkt. Sie stammen durchweg aus den Londoner Juristengesellschaften, die in ihrem alljährlich wiederkehrenden und sehr reichlich entwickelten Programm von Festlichkeiten und Schmausereien auch den dramatischen Aufführungen einen fest bestimmten Platz angewiesen hatten. Im Inner Temple pflegte es vor allem in der Zeit zwischen Weihnachten und Dreikönig hoch herzugehen: die Glanzpunkte der Festlichkeiten waren eine Fuchshetze im grofsen Saal am St. Stephanstag und ein grofses Banket am Tag nach Neujahr, zu dem Herren und Damen geladen wurden und dem eine Schauspielaufführung voranging. Im Winter 1560/61 erhielten diese Festlichkeiten einen besonderen Glanz durch die

1) Als Probe dieser Übersetzungen mag der Anfang von Heywoods Übersetzung der Troades dienen:

Who so in pompe of prowde estate or kingdome sets delight
Or who that joyes in princes court to beare the sway of might
Ne dreads the fates which from above the wavering God down flinges
But fast affiance fixed hath in frayle and fickle thinges
Let him in me both se the face of Fortunes flattering joy
And eke respect the ruthful end of thee, o ruinous Troy etc.

Digitized by Google

Anwesenheit Robert Dudleys, des späteren Earl of Leicester, und diesmal wurde zum Dreikönigsfest den Gästen ein dramatischer Genufs völlig neuer Art dargeboten, eine Tragödie aus der fabelhaften Urgeschichte Englands. Gottfried von Monmouth erzählt von einem Nachkommen des Königs Lear, Gorbodugo, dessen Söhne Ferrex und Porrex sich um das Recht der Nachfolge stritten. Die Mutter Widen begünstigt Ferrex, doch dieser wird von Porrex ermordet und nun tötet die Mutter den Brudermörder mit eigener Hand. Infolge dieser Greuelthaten entsteht ein langjähriger verheerender Bürgerkrieg. Bei der Wahl dieses Stoffes wurden die Juristen doch ihren alten Traditionen nicht untreu, wonach sie bei ihren Aufführungen sich gerne auf die Tagesereignisse des öffentlichen Lebens bezogen. Die Hoffnung auf Stetigkeit und Ruhe nach den fortwährenden, von blutigen Katastrophen begleiteten Regierungs- und Systemwechseln, das unerschütterliche Zutrauen zur Königin, die feste Absicht, ihr gegen alle äufseren und inneren Feinde beizustehen: das alles wollten die jungen Männer, die zu hervorragenden Stellungen im öffentlichen Leben berufen waren, im Anschlufs an die Vorführung aller der greuelhaften Ereignisse aus alter Zeit zum Ausdruck bringen. Die zwei Mitglieder, die sich zur Abfassung der Tragödie vereinigten, Norton, der die drei ersten, und Sackville, der die zwei letzten Akte dichtete, haben denn auch diese Vorsätze treulich erfüllt, Sackville als Diplomat, Norton als Parlamentarier und eifriger protestantischer Polemiker.

In der Tragödie selber wird die ganze Fülle von greuelvollen Handlungen, die die Geschichte überliefert, den Regeln der klassischen Theorie entsprechend hinter die Scene verlegt; auf der Bühne nehmen die Reden und Gegenreden einen breiten Raum ein, die in der üblichen Weise von dem besonderen Anlafs zu allgemeinen Erörterungen abschweifen. Im ersten Akt berät Gorboduc mit seinen Ratgebern über die Thronfolge und fafst den unheilvollen Entschlufs, das Reich zwischen seine beiden Söhne zu teilen; im zweiten erscheinen nacheinander die Söhne, jeder von zwei Ratgebern, einem guten und einem bösen begleitet und beide folgen dem Rat des Bösen. Im dritten Akt ist schon der Streit ausgebrochen; Gorboduc empfängt auf der Bühne von einem Boten die Nachricht, dafs sein Sohn

Digitized by Google

Porrex den Bruder Ferrex ermordet hat. Den vierten Akt eröffnet ein langer pathetischer Monolog der Königin Videna, die den Tod ihres Lieblingssohns beklagt, dann erscheint Porrex vor Gorboduc und sucht seine That zu rechtfertigen, wird aber aus den Augen seines Vaters verbannt; kurz darauf kommt Marcella, die Dienerin Videnas und meldet, wie diese ihren Sohn im Schlafe ermordet habe. Im fünften Akt endlich sehen wir fünf Grofse des Reichs versammelt und der angehende Staatsmann Sackville hat den schönsten Anlafs, seine politische Weisheit zu entfalten. Wir erfahren, dafs das Volk sich empört und das Herrscherpaar ermordet hat; der weise Eubulus legt dar, dafs ein Aufstand des Volks unter keinen Umständen berechtigt sei und es folgen Beratungen, wie man der Bewegung Herr werden könne; Kavallerie sei immer gegen solche Rebellen das beste. Herzog Fergus, der allein auf der Bühne zurückbleibt, spricht den Vorsatz aus, die allgemeine Verwirrung zu benützen und sich der Herrschaft zu bemächtigen, und nachdem die andern wieder erschienen sind, meldet ihnen ein Bote, dafs Fergus schon mit Heeresmacht herannahe. Sie haben also neben dem aufständischen Volk noch einen Feind zu bekämpfen und äufsern sich in langen Reden über die Schwierigkeit der Lage. Arostus meint, es sei das beste, wenn man ein Parlament berufe, die Krone gebühre — wie er mit deutlicher Beziehung auf Elisabeth sagt — demjenigen oder derjenigen, die durch Geburt das meiste Anrecht darauf habe, und Eubulus erörtert gleichfalls mit offenbarem Hinweis auf Elisabeth die traurige Möglichkeit, wenn nach einem Prinzen, den der Tod oder ein plötzlicher Zufall (!) des Lebens beraubt, kein Erbe zurückbleibe.

Das alles wird in langen, schwerfällig schleppenden Perioden vorgeführt, die politischen Beratungen sind gänzlich unpoetisch, nur selten, z. B. beim Ausbruch des wilden Hasses des Porrex, wird der Ton lebendiger. Das Verdienst wird den Dichtern allerdings bleiben, dafs sie im Gegensatz zu den schwerfälligen Langzeilen der Seneca-Übersetzer sich der Blankverse (Endecasillabi sciolti) bedienten, also des italienischen Tragödienverses, der von den englischen Renaissancedichtern zwar schon in der epischen Poesie, jedoch nicht in der dramatischen verwendet worden war.

Digitized by Google

Aber wie wenig Ausdrucksfähigkeit wufsten sie noch bei diesem ersten Versuch dem Versmafs zu verleihen! Abgesehen davon, dafs die männlichen Verse fast nirgends durch weibliche unterbrochen sind[1], wirken sie auch dadurch einförmig, dafs fast nirgends der Zusammenhang des Gedankens aus einer Zeile in die andere übergreift und ebenso selten ein Vers auf zwei Personen verteilt ist. Die Chöre — korrekterweise blofs nach den vier ersten Akten — bestehen aus gereimten fünffüfsigen Jamben, die zu sehr einfachen und durchsichtigen Strophen verbunden sind. Sie werden von vier alten und weisen Männern Britanniens vorgetragen, die nur an den Aktschlüssen erscheinen, der Inhalt ist auch hier rein moralisierend.

Das litterarhistorische Interesse des Stücks liegt in einer andern Richtung. Ebenso wie die Seneca-Übersetzer, die so willkürlich mit ihren Originalen umgingen, zeigen uns auch Norton und Sackville, dafs im Grunde genommen der Sinn für den strengen Klassizismus unter den litterarisch Gebildeten in England sehr wenig verbreitet war. Die Situation: zwei Brüder, die um die Herrschaft miteinander kämpfen, ein unglücklicher Vater, eine verzweifelte Mutter, ein zerrüttetes Staatswesen — zeigt manche Ähnlichkeit mit der Thebais, doch ist die Zahl der direkten Entlehnungen aus Seneca sehr gering[2] und auch der ständige Vorrat von mythologischen Anspielungen wird nur sehr spärlich verwertet. Dabei blicken auch manche mittelalterlich-romantische Reminiscenzen hindurch, so z. B. wenn Marcella erzählt, wie oft sie den Porrex im Waffenschmuck, den Helm mit einer Schleife der Geliebten geziert, erblickt habe. Und dafs jeder Königssohn von je einem Vertreter des guten und des bösen Prinzips begleitet ist, erinnert ganz an die Moralitäten; die unheilstiftenden Parasiten sind Vices, die der tragischen Würde zuliebe ihren possenhaften Charakter abgelegt haben. Der Ort wird, wie so oft, unbestimmt gelassen, dagegen wird von der Einheit der Zeit gänzlich abgesehen und nach mittelalterlicher Art die ganze überlieferte Begebenheit ohne Beschränkung auf die Katastrophe vorgeführt.

---

1) Vgl. zur Metrik die Zusammenstellungen in d. Ausg. v. Toulmin Smith (Heilbronn 1883).

2) Einige sind bei Cunliffe S. 48 f. verzeichnet.

Digitized by Google

Besonders merkwürdig ist es, dafs die englischen Dichter von den Italienern den Gebrauch übernahmen, bei Aufführung von Dramen des klassischen Stils wenigstens in den Pausen der unbefriedigten Schaulust Genüge zu thun; ebenso wie dies in Italien öfters geschah, wurden zwischen den Akten des Gorboduc allegorische Pantomimen mit Musikbegleitung vorgeführt, die sich auf die Haupthandlung beziehen. Vor jedem Akt finden wir die Anweisung zu einer solchen pantomimischen Scene. Vor dem ersten ertönt eine kriegerische Musik und es erscheinen sechs Waldmenschen, die sich mit vergeblicher Anstrengung bemühen, ein Bündel Stäbe zu zerbrechen, dann lösen sie das Bündel auf und zerbrechen die einzelnen Stäbe mit Leichtigkeit, ein Hinweis auf die Schwächung Britanniens durch die von Gorboduc vollzogene Teilung. Vor dem zweiten Akt erscheint unter Hörnerklang ein König mit seinem Gefolge; ein ernster alter Edelmann bietet ihm knieend ein Glas mit Wein, er weist es zurück und trinkt dafür aus einem goldenen Becher, den ihm ein stattlicher junger Edelmann darbietet, doch kaum hat er getrunken, so stürzt er tot zur Erde. Eine Anspielung auf die Parasitenscenen; es wird ausdrücklich bemerkt, dafs das durchsichtige Glas, in dem kein Gift verborgen sein kann, einen guten Rat bedeutet, während das Gift des Schmeichlers sich im glänzenden Golde verbirgt. Aufserdem erscheint vor der Ermordung des Ferrex unter Flötenmusik eine Gruppe von Trauernden, vor der Rachethat der Mutter erscheinen die drei Furien, wie dies ja auch de Sommi als stimmungsvolle Vorbereitung für Greuelscenen empfiehlt (s. o. S. 419); im Gorboduc treiben die Furien mit Geiseln die Kindermörder Tantalus, Medea und Cambyses vor sich her. Vor dem letzten Akt endlich wird der Bürgerkrieg dadurch angedeutet, dafs Bewaffnete unter dem Klang von Trommeln und Flöten dreimal um die Bühne schreiten und ihre Gewehre abfeuern. Der Gebrauch solcher stummer Scenen (dumb shows) hat sich von da ab auf der englischen Bühne eingebürgert; sie kamen auch in volkstümlich-romantischen Stücken zur Verwendung, doch niemals wieder in so sinnvoller Weise wie das erste Mal. Dieser eigenartige Versuch, die stolze tragische Muse sogleich bei ihrer Einführung in englisch-patriotischem Sinne reden zu lassen,

Digitized by Google

fand begeisterte Zustimmung, nicht lange nach der ersten Aufführung, am 18. Januar 1561 liefs sich Königin Elisabeth bei einem glänzenden Fest in Westminster-Hall die Tragödie abermals vorführen.[1]

Doch hat dieser erste Versuch nur wenig zur Nacheiferung angeregt. Aus den nächsten Jahren ist blofs noch eine Tragödie klassischen Stils bekannt: Tancred und Gismunda (1568), wie Gorboduc die gemeinsame Arbeit mehrerer Mitglieder des Inner Temple.[2] Den Gang der Handlung haben die Verfasser in den wesentlichsten Zügen aus der berühmten Novelle Boccaccios entlehnt, doch wurde Guiscardo, der unebenbürtige Liebhaber der Prinzessin von ihnen in den Grafenstand erhoben, offenbar der tragischen Würde zuliebe. Bei dem Bericht des Boten, der die grausame Ermordung Guiscardos meldet, hatten die Verfasser die bequemste Gelegenheit zu Entlehnungen aus dem entsprechenden Bericht in Senecas Thyest und von dort stammt natürlich auch die unheilverkündende Furie Megaera, die jedoch hier nicht am Anfang, sondern erst vor der Katastrophe erscheint. Den Anfang bildet eine Ansprache Cupidos, der sich seiner furchtbaren Macht über die Sterblichen rühmt; diese Idee und auch manche Einzelheiten der Ausführung sind aus Dolces Didone entlehnt.[3] Doch ist der Tancred nicht wie der Gorboduc in reimlosen Versen nach italienischer Art, sondern zum gröfsten Teil in kreuzweis ge-

---

1) Über die ältesten Drucke vgl. die Ausg. v. Cooper (Shakespeare Society 1847), besonders S. VII, wo auch eine charakteristische Bemerkung des Eubulus aus der ersten Ausgabe mitgeteilt ist. Er sagt, die Unterthanen dürften ebensowenig sich gegen den Herrscher erheben, wie die Hand den eignen Kopf abhauen könne.

2) In überarbeiteter Form herausg. 1591 von einem der Verfasser, Robert Wilmot; die handschriftlich erhaltene erste Fassung veröffentlichte Brandl in den Quellen des weltlichen Dramas etc. Strafsb. 1898, S. 539 ff. Der alte Druck enthält auch Angaben über dumb shows, die in den Handschriften fehlen. Über frühere italienische Dramatisierungen dieser Novelle s. o. S. 213 u. 405.

3) Z. B. Dolce: Nè d'ambrosia mi pasco Si come gli altri Dei, Ma di sangue e di pianto; in der englischen Tragödie: On swete ambrosia is not my foode, Nor nectar is my drink, as to the rest Of all the Goddes. I drink the louers blood.

Digitized by Google

reimten fünffüfsigen Jamben gedichtet; der Schlufs einer längeren Rede wird öfters durch zwei paarweis gereimte Zeilen markiert. Durch diese Anwendung des Reims nähern sich die Dichter mehr dem Ton des volkstümlichen Dramas, auch ist ihnen nachzurühmen, dafs sie öfters, wie ein Vergleich mit der Novelle zeigt, die tragische Situation mit selbständiger dichterischer Empfindung aufgefafst haben.[1] Die Chorgesänge, in denen ungeschickter Weise dasselbe Versmafs herrscht, wie im Dialog, werden auch hier von vier Männern vorgetragen; es sind hauptsächlich Moralisationen mit mythologischen Beispielen. Die Dekoration der Scene können wir uns dank den Bühnenanweisungen hier etwas deutlicher vergegenwärtigen; die Handlung spielt vor dem Palast, durch dessen Thor die Personen ein- und ausgehen, doch führt ein besonderer Eingang zum Gemach der Gismunda.

Um dieselbe Zeit (1566) hat auch eine andere Juristengesellschaft, Grays Inn, bei einem festlichen Anlafs eine Tragödie im klassischen Stil aufgeführt. Diesmal war es jedoch kein Originalwerk, sondern eine Übersetzung der Giocasta des Lodovico Dolce[2], dessen Spuren wir also hier zum zweiten Mal antreffen. Hier finden wir wieder die Intermedien nach italienischer Art wie im Gorboduc. Zuerst kommt auf die Bühne der ägyptische König Sesostris, im Herrscherschmuck auf einem reich verzierten Wagen sitzend, der von vier Königen „in Wams und Hosen, mit Kronen auf den Häuptern" gezogen wird, eine Hindeutung auf den unersättlichen Ehrgeiz, der das Thebanische Bruderpaar ins Unglück stürzte; vor dem zweiten Akt wird die Verbrennung der zwei Leichen und die Trennung der

1) Vgl. z. B. die Worte, die der entdeckte Liebhaber an den Vater der Geliebten richtet (S. 579), ferner seine Worte an die Schergen, als er zum Tode abgeführt wird; er fleht Jupiter an, er möge bewirken, dafs die Nachricht von seinem Tode die Geliebte nicht zu sehr erschüttere. Als er den Brief mit dem Liebesgeständnis liest, ruft er aus: It cannot be, it were to swete a joy!

2) Früher wurde irrtümlich angenommen, die englische Tragödie gehe unmittelbar auf Euripides zurück; der richtige Sachverhalt wurde nachgewiesen von Symonds, Shakespeares Predecessors (London 1884) S. 221. — Ein neuer Abdruck der Jocasta in Gascoignes Werken ed. Hazlitt Bd. I (1868).

Digitized by Google

Flamme vorgestellt, vor dem dritten, wie Marcus Curtius in den Abgrund springt, ein Hinweis auf den Opfertod des Menoikeus; vor dem vierten, wie die Horatier und die Curiatier miteinander kämpfen und wie die Curiatier siegreich bleiben so lange sie zusammenstehen, aber dem letzten Horatier unterliegen, weil sie sich im Kampf voneinander trennen; vor dem fünften endlich folgt nach den historischen Scenen eine rein allegorische Darstellung des wandelbaren Glücks: ein Weib in weifsem Gewand, vornen mit einem lächelnden, hinten mit einem traurigen Gesicht, mit verbundenen Augen, den Schofs mit Juwelen angefüllt, auf einem Wagen sitzend, mit nackten Beinen, die Füfse auf einer grofsen Kugel, gezogen von zwei Königen und zwei Sklaven; sie nimmt den Königen ihre Gewänder und hängt sie den Sklaven um, während die Könige die Sklavenkleider anziehen müssen. Wir können uns noch sehr wohl vorstellen, wie das alles in dem prunkvollsten Stil der Renaissance vorgeführt wurde, mit dem eigentümlichen Beigeschmack, den dieser Stil in den nordischen Ländern annahm.[1] Der Chor ist auch hier auf vier Personen beschränkt.

Dies ist für längere Zeit die letzte Londoner Juristentragödie. Die gelehrten Dichter, die sonst noch in den sechziger Jahren mit Dramen aus dem Kreis der alten Geschichte und Sage hervortraten, wie Preston und Edwards, verzichteten im Interesse einer populären Wirkung auf jedes Streben nach klassischer Formreinheit.[2] Erst 1587 wurde wieder eine Tragödie im Senecaschen Stil vorgeführt, „The Misfortunes of Arthur", also abermals die Darstellung einer Begebenheit aus der alten Geschichte Britanniens, das gemeinsame Werk mehrerer Mitglieder von Grays Inn. Aber in demselben Jahr erschien auch das tragische Erstlingswerk des Cambridger Magisters

1) Vgl. hierzu das oben S. 419 Mitgeteilte über die Intermedien bei einer Giocasta-Aufführung in Viterbo, sowie S. 420 über Marcus Curtius. Der erste dumb show erinnert an eine berühmte Scene in Marlowes Tamburlaine.

2) Zu dieser Gruppe gehört auch Pickeryngs Orestes (neu herausg. v. Brandl a. a. O.; vgl. meine Besprechung im Literar. Centralblatt 1899 S. 205); er beruht auf der Erzählung des Dictys Cretensis VI, 2—4. Näheres über diese Dramen s. u. Buch X.

Digitized by Google

Marlowe, der zwar die kunst- und verständnislose Art verachtete, mit der bis dahin die volkstümliche Form des Dramas gehandhabt worden war, der aber doch diese Form ergriff, weil er in ihr mit genialem Blick die Möglichkeit einer freieren und reicheren Entfaltung seines Geistes erkannte. So wurde er der eigentliche Schöpfer der englischen Tragödie.

* * *

In Spanien sind gleichfalls während der Epoche des Tastens und Suchens, die dem entscheidenden Sieg der romantischen Richtung voranging, einzelne Ansätze zu einer Tragödie im klassischen Stil zu verzeichnen. In unsern Zeitraum fallen blofs die Übersetzungen griechischer Tragödien, die Fernan Perez de Oliva, Professor an der Universität Salamanca erscheinen liefs. Seine Tragödie, die Rache für Agamemnon (la venganza de Agamenon) ist eine Übersetzung der Elektra des Sophokles in Prosa, ebenso übertrug er auch die Hecuba des Euripides, beide durchaus nicht in treuem Anschlufs an den Wortlaut der Originale, sondern in einem pathetischen Stil, der, wie sich noch zeigen wird, für die dramatische Diction der Spanier charakteristisch ist.[1] Die Tragödien von Virues, Cervantes und Argensola sind erst in den achtziger Jahren entstanden. Sie lassen weit deutlicher als die ersten tragischen Versuche der Engländer erkennen, welchem Ziel das nationale Drama zustrebte; die Numancia des Cervantes, die alle bisher besprochenen Tragödien hoch überragt, wird uns in ergreifender Weise das Ringen eines gewaltigen Geistes mit der ungewohnten Form vor Augen führen.

In Portugal wurden gleichfalls um die Mitte des Jahrhunderts mehrere Tragödien des Altertums in die Landessprache übersetzt. Aufserdem scheint es, dafs Buchanan als Professor

---

1) Beide Tragödien sind bequem zugänglich in Bd. VI des Parnaso español von Sedano. Über eine Ausgabe der Venganza von 1531 vgl. Zeitschrift f. rom. Phil. 15, 221. — Boscan, der Vorkämpfer des italienischen Renaissancestils in der spanischen Litteratur, übersetzte eine Tragödie des Euripides, für welche nach seinem Tod (1542) die Witwe ein Druckprivileg erhielt, doch wurde diese Arbeit, wie es scheint, nicht veröffentlicht.

Digitized by Google

in Coimbra (1548—1552) auf die dramatische Dichtung anregend wirkte, wenigstens wird berichtet, dafs sein Freund, der portugiesische Humanist Diogo de Teive (Jakobus Tevius) i. J. 1553 eine lateinische Tragödie Johannes verfafste.[1] Vor allem aber ist Antonio Ferreira (1528—1569), der während der Zeit von Buchanans Wirksamkeit an der Landesuniversität studierte, als Dichter einer der merkwürdigsten Tragödien dieser Zeit zu nennen.

Ferreira hat die verschiedensten Formen der Renaissancepoesie in seiner Sprache nachgebildet; er wird uns auch noch als Verfasser von Komödien im klassischen Stil begegnen. Das Entstehungsjahr seiner Tragödie (zwischen 1552 und 1567) läfst sich nicht genauer bestimmen. Vermutlich kannte er die Sofonisba des Trissino, doch wäre es auch denkbar, dafs er blofs von lateinischen und griechischen Vorbildern geleitet das neue Wagnis unternahm. Der Versuch steht in der portugiesischen Litteratur völlig vereinzelt da, doch ist er ohne Zweifel von höherem dichterischem Wert als die vielbesprochenen Erstlingstragödien der Italiener, Franzosen und Engländer. Vor allem ist kein anderer von den Renaissancedramatikern dieses ganzen Zeitraumes so glücklich in der Wahl des Stoffes gewesen. Er ist der erste, der die Geschichte der Inez de Castro dichterisch darstellte[2], die mit dem Infanten Peter, dem Sohne des portugiesischen Königs Alfons IV heimlich vermählt war, und weil diese Liebesheirat dem Staatsinteresse entgegenzustehen schien, von zwei vertrauten Ratgebern des Königs ermordet wurde (1355). Ferreira hat also wie Trissino eine tragische Liebesgeschichte dargestellt, die später noch häufig

1) Die Übersetzungen von Senecas Hercules furens und Medea (gedr. in Coimbra 1560) sowie die Tragedia da Vingança von Anriques Ayres Victoria (gedr. Lissabon 1555) kenne ich nur durch die Mitteilungen Bragas, Historia do Theatro portuguez (Porto 1870) 2, 93. Letztere Tragödie ist wohl eine Übersetzung nach Perez de Oliva. Über Teives Tragödie vgl. C. Michaelis in Gröbers Grundrifs der roman. Philologie 2 II, 332; danach scheint in dieser Tragödie ein nationaler Stoff behandelt zu sein.

2) In einem Lobsonett des Diogo Bernardes (abgedruckt bei Braga S. 109) wird bestätigt, dafs das Andenken der Inez de Castro durch Ferreira neu belebt wurde.

Digitized by Google

auf den Brettern erschien, auch die Art der Behandlung hat mehr von der diskreten Manier Trissinos als von der stark aufgetragenen der Nachahmer Senecas. Doch nimmt der Dichter hier einen höheren Schwung als in seinen lyrischen Dichtungen, wo er sich eigentlich nur als ein geschmackvoller und feingebildeter Nachahmer der italienischen Muster zeigt. Ferreira, der mit ganzer Seele an dem Vaterland und seinen geschichtlichen Erinnerungen hing, hatte zu Coimbra an der Stätte seiner Wirksamkeit den Garten der Inez vor Augen, wo an der cypressenbeschatteten Fonte dos Amores das unglückliche Opfer fiel, nach übereinstimmender Schilderung der Reisenden ein Ort von unvergleichlich stimmungsvollem Zauber. Und diese Stimmung spiegelt sich sogleich zu Anfang der Tragödie wieder, wo Inez erscheint und den Chor der jungen Mädchen von Coimbra in wohlklingenden lyrischen Versen auffordert, Blumen zu pflücken. Dann allerdings folgt sogleich die Einlenkung in die gewöhnlichen klassizistischen Bahnen, im Gespräch mit der Amme wird auf ähnliche Art wie in der Sofonisba die Vorgeschichte erzählt und in den einleitenden Worten der Inez „Sofre um pouco Repetir de mais alto a minha historia“ wird die Unwahrscheinlichkeit einer solchen Scene mit der gröfsten Deutlichkeit, wenn auch unabsichtlich hervorgehoben. Hierauf folgt ein Gespräch des Infanten mit seinem Secretario, das nach allgemeinen Betrachtungen in eine Stichomythie ausläuft; trotz allem Zureden will der Infant nicht auf seine Liebe verzichten. Im zweiten Akt erscheint der König mit seinen Rathgebern. Sie suchen ihn zu überzeugen, dafs das Staatsinteresse den Tod der Inez erfordere, er ergeht sich in Klagen über die traurige Notwendigkeit, vor die ihn das Schicksal gestellt hat und beneidet das Los der Niedriggeborenen. Im dritten Akt erscheint wieder Inez und erzählt der Amme einen unheilverkündenden Traum, die Amme sucht sie zu trösten, Stichomythie über Wert und Unwert solcher traurigen Vorbedeutungen. In dieser Scenenreihe tritt an mehreren Stellen eine selbständigere Auffassung und ein wärmerer Herzensanteil des Dichters hervor, als sonst in diesen herkömmlichen Situationen; aber es ist bemerkenswert, wie Ferreira bei allem Mitgefühl mit dem unglücklichen Weib doch mit grofsem Nachdruck auch alles das hervorhebt, was die hartherzigen

Digitized by Google

Vertreter des Staatsinteresses zur Rechtfertigung ihres Standpunktes sagen können. Aber sein ganzes Mitgefühl gehört der armen Inez. Nachdem die Amme ihr wegen des Traumgesichtes Trost zugesprochen hat, naht sich der Mädchenchor, der um die verderbendrohende Ankunft des Königs weifs und kündigt an, dafs ein Unglück bevorstehe. Inez: Welches Unglück meldest du mir? Chor: Es ist dein Tod! Inez voll Verzweiflung: Ist mein Herr, mein Infant gestorben? — ein überraschender Zug mitten in der Wasserflut einer Litteratur, die solche feinere Kunstmittel, wie die Charakteristik einer Person durch unabsichtlich entfahrende Worte sonst nicht zu verwenden pflegt. Im vierten Akt erscheint der König und seine beiden Ratgeber; Inez mit ihren Kindern tritt ihm entgegen, also die Situation, die einige Jahre später Camoens in seinen unsterblichen Versen verewigt hat. Aber auch Ferreira findet ergreifende Töne, wenn Inez auf die hilflosen Kleinen hinweist, wenn sie den König anfleht, die Liebe nicht so schwer zu bestrafen, wenn sie die blutgierigen Ritter erinnert, sie seien doch zur Verteidigung der Unschuld verpflichtet. Endlich läfst sie der gerührte König in Frieden ziehen, doch wissen in der folgenden Scene die Ritter ihn soweit umzustimmen, dafs er ihnen freie Hand giebt. Die Ermordung ist hinter die Scene verlegt, der Chor erblickt wie in Euripides' Medea von seinem Schauplatz aus die schreckliche Scene und hört das Geschrei des unschuldig hingeschlachteten Opfers. Im fünften Akt erscheint wieder der Infant; Ferreira hat sich wirkungsvolle Scenen entgehen lassen, indem er ihn während der ganzen Tragödie weder mit Inez, noch mit seinem Vater auftreten läfst. Zum Infanten tritt ein Bote, der die Unglücksnachricht meldet, nur dafs er sich kurz fafst und nicht in den gewöhnlichen Fehler verfällt, das Bekannte abermals ausführlich vorzutragen. Den Schlufs bildet ein langer Klage- und Rachemonolog des Infanten, neben pathetischen Stellen, an denen Ferreira die schulmäfsigen rhetorischen Kunstmittel spielen läfst: „Erde, öffne dich! O ihr Himmel, die ihr diese Grausamkeit saht, warum seid ihr nicht eingefallen" u. s. w. fehlt es nicht an solchen, die einen weicheren Ton der Wehmut laut werden lassen und die entschieden besser geraten sind. Der Chor ist

Digitized by Google

in zwei Teile, einen Mädchenchor und einen Ritterchor geteilt. Beide lassen sich regelmäfsig zwischen den Akten vernehmen, bald in Sapphischen Strophen, bald in Sestinen, bald in zwangloseren Versmafsen. So singt nach dem ersten Akt der eine Chor zum Preis der Liebe, der andere warnt vor ihren Gefahren, auch in diesen lyrischen Partien zeigt sich der Dichter über das Durchschnittsmafs seiner eigenen Kräfte emporgetragen. Wenn nach dem Schlusse des dritten Akts angesichts der nahenden Gefahr Inez zum Mädchenchor sagt, er solle sie rings umgeben und dann der Chor seinen Gesang anstimmt, so läfst dies darauf schliefsen, dafs nach Ferreiras Absicht die Aufführung in einem Zug ohne Fallen des Vorhangs stattfinden sollte, was auch bei dem nicht übermäfsig grofsen Umfang (ca. 1800 Verse) sehr wohl ausführbar ist. In der That wurde die Tragödie in Coimbra dargestellt[1] und hat bald in der portugiesischen Litteratur klassische Geltung erlangt.

* * *

Dadurch, dafs überall in diesen italienischen, französischen und anderen Tragödien die antiken Vorbilder im Geiste der Renaissance aufgefafst sind, erhalten sie so viele übereinstimmenden Züge, dafs man sie sehr wohl in einer gemeinschaftlichen Charakteristik zusammenfassen kann. Man wäre vielleicht versucht, diese Gemeinsamkeit auch dadurch zu erklären, dafs überall die nämlichen theoretischen Schriften mafsgebend gewesen wären, aber man darf den Einflufs dieser Schriften nicht, wie es schon öfters geschehen ist, allzuhoch anschlagen. Der Typus der Renaissancetragödie war schon in seinen wesentlichen Zügen entwickelt, ehe die dramatische Theorie der Renaissance feste Gestalt angenommen hatte.[2] Die Entstehung dieses Typus

1) Vgl. Michaelis S. 312 Anm. 2.

2) Eine erschöpfende Gesamtdarstellung der Theorie der Tragödie im Zeitalter der Renaissance ist nicht vorhanden. Einzelne Punkte sind gut erörtert von A. Bénoist, Les théories dramatiques avant les discours de Corneille (Annales de la faculté des lettres à Bordeaux 1891 S. 327 ff.); F. Klein, der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance (= Münchener Beiträge zur roman. u. engl. Philologie Nr. XII, 1897); J. Ebner,

Digitized by Google

erklärt sich durch Nachahmung der charakteristischen Züge, die den Dichtern bei der Lektüre antiker Tragödien in die Augen fielen, freilich wurde dann auch durch die Horazische Ars poetica und Aristoteles' Poetik ihre Aufmerksamkeit auf einige Äufserlichkeiten besonders hingelenkt, denen sie eine übertriebene Wichtigkeit beimafsen. Die Ars poetica war niemals aus dem Gesichtskreis der gelehrten Welt ganz verschwunden, die Poetik des Aristoteles war seit 1498 in Giorgio Vallas Übersetzung, seit 1508 im griechischen Original zugänglich[1], und die Tragiker der älteren Generation, wie Trissino und Pazzi, waren in ihr wohl bewandert; Erläuterungsschriften und neue theoretische Zusammenfassungen des überlieferten Materials erschienen aber erst seit der Mitte des Jahrhunderts und blieben zunächst ohne wesentlichen Einflufs auf die tragische Poesie. Die klar gefafsten äufserlichen Regeln von der Fünfzahl der Akte, von der Beschränkung der Zeitdauer auf einen Tag und dergleichen mehr hatten die Dichter schon längst aus Horaz und Aristoteles übernommen, ehe die Kommentatoren und Theoretiker ihre Thätigkeit begonnen hatten; die Lehren von der Wirkung der Tragödie, vom Aufbau der Handlung, von den tragischen Charakteren, von der tragischen Schuld wurden von den Theoretikern eindringend erörtert und für ihr Verständnis schon damals manches geleistet, sie hatten aber auf die poetische Praxis so gut wie gar keinen Einflufs; die Tragiker kümmerten sich um das alles nur insoforn, als sie sich in Prologen und Widmungen nachträglich zu decken suchten, falls in ihren Dichtungen etwas untergelaufen war,

Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien (= Münchener Beiträge Nr. XV, 1898); in beiden letzteren Werken auch umfangreiche Auszüge aus den betreffenden theoretischen Schriften. Eine übersichtliche Darstellung der Lehren Julius Caesar Scaligers, des Vaters des berühmten Philologen, gab Lintilhac, De Scaligeri Poetice (Paris 1887). Im übrigen vgl. die Litteraturnachweise am Schlufs dieses Bandes. Von Castelvetros Stellung zu Aristoteles und von Pincianos Stellung zu Scaliger wird später noch die Rede sein; über die Ansichten der Dichter der Plejade vgl. auch noch Buch V.

1) Die weiteren Schicksale der mittelalterlichen Aristoteles-Übersetzung kann ich hier nicht verfolgen; sie sind von Elter im Bonner Univ.-Progr. 1899 S. 36f. übersichtlich dargestellt (37, 20 lies s. XVI).

Digitized by Google

was die hämischen Zoili ihnen als eine Abweichung von den aristotelischen Regeln vorhalten könnten.

Andrerseits begnügten sich die Kommentatoren und Theoretiker mit der Feststellung der überlieferten Regeln; dafs sie Fingerzeige für die poetische Produktion ihrer Zeitgenossen geben oder deren Werke als Beispiele heranziehen, kommt nur in ganz vereinzelten Fällen vor. Trissino freilich hat mit grofser Selbstgefälligkeit Exempel aus seiner Sofonisba neben solche aus den griechischen Tragikern gestellt. Die Autorität der überlieferten Regeln wurde als selbstverständlich vorausgesetzt, namentlich wurde Aristoteles' Poetik auch von solchen anerkannt, die auf andern Gebieten des Wissens die Herrschaft des Aristoteles als ein Überbleibsel der Scholastik bekämpften; schon Luther in seiner Schrift an den christlichen Adel deutscher Nation erwähnt die Poetik unter den Werken, die er von seinem Verdammungsurteil des „blinden heidnischen Meisters“ ausnimmt. In einzelnen Fällen thaten jedoch die Kommentatoren ein übriges und suchten nicht nur die authentische Bedeutung der von verschiedenen Seiten überlieferten Regeln festzustellen, sondern auch ihren Grund zu erklären; mitunter berief man sich auf das Erfordernis der Nachahmung der Wirklichkeit, mitunter auch auf die tragische Würde, ohne sich im übrigen über diese beiden Prinzipien und ihr gegenseitiges Verhältnis den Kopf zu zerbrechen. Aber der Glaube an die unbedingt vorbildliche Bedeutung des Altertums war bei den meisten unerschüttert. Wenn z. B. in Speronis Canace der Schatten des Kindes, das erst im Lauf der Tragödie geboren wird, als Prologsprecher auftritt, wird das in der Polemik über diese Tragödie nicht etwa als ein grotesker Einfall verworfen, man streitet blofs darüber, ob Speroni in diesem Falle berechtigt sei, sich auf das Beispiel des sechsten Buches der Aeneis zu berufen. Bei Erörterung der Frage, welche von den in Italien eingeführten Arten der Chormusikbegleitung am schönsten und wohlklingendsten sei, meint der Verfasser des Successo dell' Alidoro, diese Frage sei schwer zu entscheiden, da man die Ansichten der Alten nicht kenne. Es ist das ungefähr der Standpunkt jenes Humanisten, der gesagt haben soll, man wisse leider nicht, ob das Öl gefrieren könne, weil Plinius sich

darüber nicht äufsere. Und während die Komödiendichter es mehrmals energisch betonten, dafs die Anforderungen an das Drama mit den verschiedenen Zeiten wechseln, kam diese Erkenntnis bei den Tragikern nur in äufserst seltenen Fällen zum Durchbruch, gewöhnlich als subsidiäre Instanz, wenn sie einmal eine Abweichung wagten, die trotz allen Interpretationskünsten nicht mit der Praxis des Altertums in Einklang zu bringen war. Vor allem aber wird dem mittelalterlichen Mysterienstil jede Berechtigung abgesprochen, der die Darstellung einer bunten und mannigfaltigen, über weite Länderstrecken ausgedehnten Handlung ermöglicht; Gelli konstatiert mit Befriedigung, dafs es zu seiner Zeit in Florenz Leute genug gebe, die gut Lateinisch und Griechisch verstünden und nicht mehr an den Rappresentazionen Vergnügen finden könnten, wo ein ganzes Menschenleben oder die Zeit von fünfundzwanzig bis dreifsig Jahren in zwei bis drei Stunden vorgeführt werde.[1] Eigentlich hätte Aristoteles selber diese strengen Richter zu einer milderen Beurteilung des romantischen Dramas anleiten müssen. Er sagt ja (Kap. 24), die Tragödie sei dem Epos gegenüber dadurch im Nachteil, dafs sie immer nur eine einzelne Handlung und nicht mehrere gleichzeitig geschehende veranschaulichen dürfe, dafs sie also nicht die wechselnden Eindrücke hervorbringen könne, wie das Epos; dadurch entstehe eine Einförmigkeit, die Überdrufs hervorrufe und bewirke, dafs so viele Tragödien durchfielen. Doch hat keiner von allen den Gelehrten, die diese Stelle übersetzten und kommentierten, sich daran erinnert, dafs der verachtete mittelalterlich-romantische Stil des Dramas die epische Mannigfaltigkeit besitzt, die Aristoteles in der griechischen Tragödie vermifst.[2]

Also der neue Stil der Tragödie entstand im wesentlichen dadurch, dafs die Dichter die hervorstechendsten Züge nach-

1) Citiert bei d'Ancona 2, 151.

2) Die Worte des Aristoteles *τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας* (Susemihls Übersetzung „so viele Tragödien" ist ohne Zweifel sinngemäfs) — diese Worte wurden im 16. Jahrhundert nicht von allen Erklärern richtig verstanden. Robortello und Madius fassen das *ἐκπίπτειν* als „rasch zu Ende eilen", was die Tragödie thun müsse, da ihr die Mannigfaltigkeit versagt sei.

Digitized by Google

ahmten, die ihnen bei der Lektüre der alten Tragödien in die Augen gefallen waren. Sie stellten ernste und wichtige, für das gesamte Schicksal der Beteiligten entscheidende, Tod oder Todesgefahr bringende Begebenheiten dar, in gehobener versifizierter Sprache und mit Chorgesängen untermischt. Auch mufsten sie aus ihren Vorbildern erkennen, dafs diese tragischen Ereignisse nur in ihren wesentlichen Zügen vorgeführt werden dürfen, so dafs die Aufführung keine übermäfsige Zeitdauer in Anspruch nimmt und bei einer einzigen Zusammenkunft der Zuschauer ohne allzugrofse Ermüdung sich abwickeln kann. Dafs die tragische Stimmung nicht durch komische Zuthaten abgeschwächt werden dürfe, galt als selbstverständlich.[1] Ferner sahen sie, dafs die Ereignisse sich regelmäfsig unter Königen und Heroen abspielen, ein Merkmal, das allerdings weder Aristoteles noch Horaz als wesentlich hervorgehoben hatten, das aber aus der Definition des Grammatikers Diomedes in die mittelalterlichen Kompilationen und Lehrbücher übergegangen war und, da es mit den Thatsachen zu stimmen schien, von den Humanisten ohne weiteres aus der Schultradition übernommen wurde. Der Grund für diese Regel liegt nach Madius darin, dafs bei Helden von hohem Rang der Glückswechsel uns stärker ergreife und rühre, Castelvetro deduziert umgekehrt die Notwendigkeit grofser Ereignisse in der Tragödie daraus, dafs in ihr Fürsten auftreten, auf welche Kleinigkeiten wie Diebstähle und Eheschliefsungen keinen Eindruck machen könnten.

Auch in der Wahl des Stoffes schlossen sich die neueren Dichter öfters an ihre Vorbilder an, sei es dafs sie aus mehreren stofflich zusammenhängenden Tragödien des Altertums eine neue frei zusammenstellten, wie Anguillara im Edippo, sei es

1) Eine Bestätigung dieser Auffassung hätte man in Ciceros Äufserung gegen das Komische in der Tragödie und gegen das Tragische in der Komödie am Anfang der Abhandlung De optimo dicendi genere finden können; doch ist mir nichts darüber bekannt, dafs ein Gelehrter jener Zeit an die Worte Ciceros dramaturgische Bemerkungen angeknüpft hätte, ebensowenig, wie an die Worte Platos über Tragödie und Komödie am Schlufs des Symposions. Über die französische Sitte, nach der Tragödie eine Komödie aufzuführen vgl. Buch V.

Digitized by Google

dafs sie Begebenheiten vorführten, die sich in den wesentlichsten Zügen mit einer der erhaltenen Tragödien deckten, wie das Opfer der Tochter Jepthas mit dem der Tochter Agamemnons (Buchanan) oder die Auslieferung der Söhne Sauls mit der des Astyanax (Jean de la Taille). Ein ähnliches Verhältnis findet in Martellis Tullia statt; Trissino, Rucellai u. a. führten ihre Heldinnen absichtlich in Situationen, die Entlehnungen aus griechischen Tragödien ermöglichten.

In den meisten Fällen wählten sich aber die Dichter einen neuen Stoff, der ihnen geeignet schien, im Stil und Geist der alten Muster behandelt zu werden, doch dabei mufs betont werden, dafs in den neuen Tragödien die Liebe unendlich viel häufiger als treibendes Motiv der Handlung erscheint. Es ist mir kein Beispiel bekannt, dafs damals Dichter oder Theoretiker sich über diesen Umstand geäufsert hätten, in welchem sich den Beteiligten völlig unbewufst, aber deshalb nur um so charakteristischer der Unterschied der Zeiten offenbart. Die Stoffe sind meist dem klassischen Altertum entlehnt, das für die gelehrten Dichter den Mittelpunkt ihrer geistigen Existenz bildete; auch mufste der Idealstil des antiken Dramas gerade für antike Heroengestalten besonders geeignet erscheinen. In der ersten Zeit ist jedoch auf dem eigentlichen Gebiet der antiken Tragödie, dem griechischen Mythus kein einziger Dichter mit einem neuen Versuch hervorgetreten, aufser Speroni mit seiner Canace; dagegen wurden Frauengestalten aus der römischen Geschichte, wie Lucretia, Horatia, Sophonisbe und Kleopatra bevorzugt. Wir sahen schon, dafs die Renaissancetragiker sich hier wie überall in der Wahl der Stoffe glücklicher zeigten als in der Ausführung; bei den zahlreichen Didotragödien liefsen sie sich allerdings durch die hochgepriesene epische Darstellung zu der vorschnellen Annahme verführen, dafs der Stoff auch für die dramatische Behandlung geeignet sei. Aufserdem sind die Caesartragödien des Muretus und Grevin zu erwähnen. Gänzlich mifsglückt ist die Stoffwahl in den zwei Tragödien Jacques de la Tailles aus der Geschichte Alexanders des Grofsen, doch wählten Guersens und Dolce aus der Geschichte des Orients im Altertum zwei hochtragische Frauengestalten: Panthea und Mariamne. Daneben fanden wir Drama-

Digitized by Google

tisierungen tragischer Novellen, wie Guiscardo und Ghismonda, Romeo und Julia u. a. Wir sahen aber auch, dafs der modernere Stoff auf die dichterische Behandlung nur sehr wenig Einflufs ausübte; namentlich verzichteten die Tragiker niemals auf die mythologische Phraseologie und Groto hat sogar in der Adriana die ganze Begebenheit von Romeo und Julia in ein entferntes Altertum verlegt.

Das horazische „celebrare domestica facta" wurde von den Italienern nur insofern befolgt, als sie manchmal Begebenheiten aus der alten römischen Geschichte darstellten; Rucellai in der Rosmunda hat sich an eine Begebenheit aus der Völkerwandrungsperiode gewagt. Auf diese Vernachlässigung der gewaltigen Charaktere und erschütternden Begebenheiten aus neuerer Zeit wurde schon früher hingedeutet: sie steht offenbar in Zusammenhang mit dem Mangel an grofsen Zielen des öffentlichen Lebens im damaligen Italien.[1] Aber auch bei den Franzosen sollte es noch einige Jahre dauern, ehe sie die vaterländischen Ereignisse in den Bereich der klassischen Tragödie zogen; obgleich schon 1561, kurz vor den Religionskriegen Ronsard in dem Gedicht vor Grevins Caesar die prophetische Befürchtung aussprach, dafs die Franzosen selber bald den Dichtern Stoff für Tragödien darbieten könnten. Wenn gerade in England und auf der iberischen Halbinsel die ersten Tragödien Ereignisse aus der vaterländischen Geschichte vorführen, so ist das wohl mehr als ein blofser Zufall. Die italienischen Dichter von Blut- und Greueltragödien wagten es, ihre Stoffe mit Hilfe von allerlei bereit liegenden Motiven frei zu erfinden; sie konnten bei den Theoretikern ihr Verfahren gerechtfertigt sehn durch einen Hinweis auf die Blume des Agathon (Aristot. Poet. IX), die immer wieder als Beispiel herhalten mufs.[2] Doch hat Lopez Pinciano (S. 341) in Übereinstimmung mit der Praxis der Tragiker die Forderung aufgestellt, man müsse solche erfundene Begebenheiten in weit entfernte Länder verlegen, deren Geschichte man bei den Zuschauern als unbekannt

1) S. o. 1, 508; vgl. 2, 139 und den schwachen Versuch des Laudivio S. 369.

2) Ältere Ansichten über wahre Geschichten in der Tragödie s. o. 1, 501.

Digitized by Google

voraussetzen dürfe. Bounin in seiner Soltane wählte eine orientalische Schauergeschichte aus der nächsten Vergangenheit. Die Stoffe aus der heiligen Geschichte sahen wir hauptsächlich durch die calvinistischen Dichter in Frankreich vertreten; erst später bildete sich bei den Calvinisten die Ansicht aus, dafs es eine Entweihung sei, die biblischen Begebenheiten in dramatischer Form vorzuführen.[1]

Die Tragödien endigen fast regelmäfsig mit Unglück und Tod derjenigen, für deren Schicksal der Dichter unsere Teilnahme zu erwecken sucht, ganz in Übereinstimmung mit der vom Mittelalter her traditionellen Auffassung des Begriffs. Später wiesen dann die Erklärer darauf hin, dafs ein solcher Ausgang weder durch die Theorie, noch durch die Praxis des Altertums als notwendig vorgeschrieben sei; darauf berief sich auch Giraldi, der mit seinen späteren gänzlich unbeachtet gebliebenen Novellentragödien eine Ausnahmestellung unter den Tragikern einnimmt. Aber im Gegensatz zu der diskreteren tragischen Wirkung wie in der Sofonisba oder den Kleopatra- und Didotragödien konnten wir doch eine Vorliebe für stark aufgetragene Effekte bemerken, für die Atrocitas, die z. B. nach der Ansicht des Euripideserklärers Stiblinus ein Hauptgrund ist, warum die Hecuba des Euripides den ersten Rang unter den Tragödien einnimmt; auch Scaliger betrachtet die Atrocitas als wesentlichen Bestandteil einer guten Tragödie.[2] Wir sahen schon, wie vor allem die italienischen Pedanten in dieser Atrocitas schwelgten; Senecas Thyestes bot ihnen ein ganzes Arsenal von schauerlichen Effekten, die immer wieder verwendet wurden. Der Unterschied zwischen wahrer tragischer Rührung und blofser Nervenerschütterung war den Menschen noch nicht aufgegangen, sie fühlten noch

---

1) Vergl. die Beschlüsse der Synode von Figeac 1579 bei Aymon, Tous les synodes nationaux, la Haye 1710, S. 142. — Minturno erörtert die Frage, ob die Behandlung der Passion Christi in Tragödienform mit der Lehre des Aristoteles vereinbar sei, wonach man die Vorführung der Leiden eines Unschuldigen in der Tragödie vermeiden solle; der Verfasser ist offenbar geneigt, hier eine Ausnahme zu gestatten.

2) Scaliger, der I, 6 einen exitus horribilis für wesentlich zur Tragödie gehörig hält, sagt III, 96 mit Berufung auf mehrere Beispiele aus dem Altertum, der exitus infelix sei nicht nötig „modo intus sint res atroces."

Digitized by Google

nicht das Bedürfnis nach einem versöhnenden Schlufsaccord. Wenn Groto bei seiner Dramatisierung der Geschichte von Romeo und Julia den überlieferten Schlufs, wonach die Eltern sich am Grab ihrer Kinder die Hand zum Frieden reichten, einfach weglassen konnte, so ist das für diese ganze Epoche der tragischen Kunst ungemein charakteristisch.

Aber nicht nur der Begriff der Tragödie, sondern auch ihre äufsere Struktur wurde von den Alten übernommen.

Eine besonders augenfällige Eigentümlichkeit, die Einteilung des Dramas in fünf Akte, konnten die Humanisten freilich nicht unmittelbar aus den überlieferten Tragödien und Komödien entlehnen, sondern blofs aus gelegentlichen Äufserungen römischer Schriftsteller, vor allem aus der bekannten Stelle der Ars poetica, wo Horaz — wie vermutet wird, nach dem Vorgang alexandrinischer Grammatiker — die Fünfzahl der Akte vorschreibt.[1] Aufserdem konnte man sich auf Donat berufen, der zwar in seiner Abhandlung über die Komödie blofs die naturgemäfse Einteilung in Protasis (Einleitung), Epitasis (Verwicklung) und Catastrophe (Auflösung) erwähnt, aber in seinen Inhaltsangaben Terenzischer Komödien, wahrscheinlich auf die Autorität des Horaz gestützt, die Einteilung in fünf Akte regelmäfsig durchführt und dabei gelegentlich der Hecyra ausdrücklich von den quinque actibus legitimis spricht, obgleich ihm die Durchführung dieser Einteilung manchmal Schwierigkeiten bereitet.[2] Seneca hat in seinen Tragödien die Einteilung in fünf Akte offenbar mit Bewufstsein durchgeführt, seine sämtlichen Tragödien werden durch vier Chorgesänge in fünf Abschnitte zerlegt, mit Ausnahme des Ödipus, wo sich ein Chorgesang mehr befindet, und der unvollständig erhaltenen Thebais. So finden wir denn auch sogleich bei der Wiedererweckung der Tragödie, dafs Treveth die Akteinteilung vornimmt, jedenfalls ohne dafs er die Abschnitte in der handschriftlichen Überlieferung bezeichnet gefunden hätte. Der älteste Tragiker Mussato und der älteste Komiker Vergerio

1) Zur Akteinteilung bei den Alten vgl. Weil, Études sur le drame antique (Paris 1897) S. 326 f., Leo im Rheinischen Museum 52, 110. Über die Dramatiker der Frührenaissance vgl. Bd. I.

2) Vgl. 6, 6; 10, 8 und Euanthius 6, 4.

Digitized by Google

haben ihre Dichtungen in fünf Akte zerlegt und ebenso pflegten es die folgenden lateinischen Dramatiker der Frührenaissance zu halten; auch hat man schon frühzeitig die Akteinteilung in den Drucken des Terenz und Seneca angebracht.[1]

Dagegen haben die ersten Herausgeber griechischer Dramen es nicht für angemessen erachtet, die Akteinteilung vorzunehmen, die in den Handschriften fehlte, und Trissino hat sich auch in dieser Hinsicht die Griechen zum Vorbild genommen; wenn man in seiner Tragödie die Akteinteilung, an die er selber nicht gedacht hat, vornehmen wollte, so würden sich sechs Akte von sehr ungleicher Länge ergeben; der Chor befindet sich fünfmal allein auf der Bühne. Auch in der ältesten Handschrift der Tragödien Pazzis und in der ersten Ausgabe von Speronis Canace findet sich noch keine Akteinteilung.[2] Anders ist es bei Giraldi, der es als eine glückliche Neuerung für sich in Anspruch nimmt, dafs bei ihm der Chor nicht während der ganzen Tragödie auf der Bühne verbleibt. Seine Tragödien sind in fünf Akte eingeteilt, zwischen denen die Bühne leer steht, und Giraldi meint, damit im Gegensatz zu der griechischen Manier seiner unmittelbaren Vorgänger eine römische Einrichtung erneuert zu haben.[3] Die Zwischenakte sollten durch Musik oder Intermedien ausgefüllt werden. Allerdings waren solche Ruhepunkte nötig, nachdem infolge von Giraldis Vorgang die italienischen Tragödien zu einem weit gröfseren Umfang als die griechischen angeschwollen waren. Einem Tadler dieser Abweichung vom griechischen Brauch konnte Giraldi mit Recht entgegenhalten, die ganze Wirkung der dritten

1) Bei Seneca findet sich die Akteinteilung noch nicht in der Editio princeps, wohl aber in den Venezianischen Ausgaben v. 1492 und 1498. Bei Plautus, wo die Einteilung in fünf Akte am schwersten durchzuführen ist, hat sie nach Rietschl zuerst J. B. Pius in seinem Kommentar vorgenommen dagegen erst Angelius (Florenz 1514) in den Text eingefügt.

2) Muret in einem Brief an Girolamo Zoppi (Epistolae III, 50) rät diesem, bei der Herausgabe seiner Tragödie Atamante keine Akteinteilung vorzunehmen, noch weniger die „a stultis literatoribus excogitatam actuum in scenas divisionem“. Bei dieser Gelegenheit äufsert sich Muret auch gegen die Prologe in der Tragödie.

3) Vgl. zu dem folgenden die Verteidigungsschrift hinter der Didone S. 146 ff.

Aufführung seiner Orbecche sei dadurch verdorben worden, dafs er auf den Wunsch vornehmer Gönner das Stück nach griechischer Art in einem Zug ohne Zwischenakte spielen liefs. Er beruft sich dabei auf die Bemerkung des Donatus[1] in der Vorrede zur Andria, man könne den Schlufs eines Aktes daran erkennen, dafs die Bühne leer werde, doch übersieht er, dafs diese Regel sich auf Komödien bezieht, in denen kein Chor auftritt. Übrigens hat Giraldi ebensowenig wie andere italienische oder französische Dramatiker der Renaissance aus der Regel des Donatus die Verpflichtung hergeleitet, innerhalb eines Aktes die Scenen in der Weise zu verbinden, dafs immer eine Person aus der vorhergehenden Scene auch an der folgenden Scene teilnimmt; diese Liaison des scènes wurde erst durch den strengen französischen Klassizismus der folgenden Zeit zum Gesetz erhoben.[2]

Die Fünfzahl der Akte wurde, wie so manches andere, auf Treu und Glauben hingenommen, doch fehlt es auch in diesem Falle nicht an nachträglichen Versuchen, das Dogma vernunftgemäfs zu begründen. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts hat Badius in seinen Praenotamenta (s. o. S. 6) diese Begründung in Rücksicht auf die Komödie unternommen. Er sagt da, im ersten Akt einer Komödie werde das Argumentum dargelegt, im zweiten beginne die Handlung sich zu ihrem Ziel zu bewegen, im dritten beginne die Verwirrung und die Hindernisse, im vierten werde ein Gegenmittel gegen diese Hindernisse gefunden, bis endlich im fünften alles zu einem erwünschten Ende komme. Neben dieser weitverbreiteten Erklärung[3] finden sich dann Versuche, die Fünfteilung mit der

1) Praefationes ed. Reifferscheid 5, 10; vgl. 6, 6 f., wo Donatus bekennt, dafs dieses Erkennungszeichen nicht überall zutrifft.

2) Allerdings sagt bereits Jean de la Taille in der Abhandlung vor seinem Saul, der Dichter müsse „faire de sorte que la scène estant vuide de Joueurs un Acte soit finy & le sens aucunement parfait". De Sommi meint (Dial. II) die Scenenbindung sei notwendig, damit es nicht scheine, als überschreite das Stück die vorschriftsmäfsige Zahl der Akte.

3) Sie wird z. B. wiederholt in Simlers Kommentar zu Reuchlins Sergius (1508) und in Giraldis Discorsi S. 83 f., wo gleichfalls die Tragödie unberücksichtigt bleibt. Möglicherweise stammt sie aus der Schule Guarinos in Ferrara, aus der Badius hervorgegangen war und aus der sie Giraldi

Digitized by Google

Dreiteilung des Donatus in Einklang zu bringen. Willichius in seinem Kommentar zur Ars poetica (1539) bestimmt den ersten, dritten und fünften Akt für die Protasis, Epitasis und Catastrophe und führt dann weiter aus, der zweite sei als Abschlufs der Protasis, der vierte als Vorbereitung auf die Catastrophe zu betrachten, wobei er auch Bestandteile der Erklärung des Badius einmischt. Minturno meint (S. 74), das Drama solle ebenso wie jegliche menschliche Handlung in fünf Teile zerfallen (principio, aumento, stato, cadere, fine); Viperanus giebt seiner Einteilung (S. 108) eine spezielle Beziehung auf die Tragödie: der dritte Akt zeigt die Gefahr, der vierte deutet die Schlufswendung an oder bringt schon ein Unglück, der fünfte meldet das Unglück oder führt einen unglücklichen Abschlufs herbei. De Sommi (Dial. II) schlägt wieder ein anderes Einteilungsprinzip vor: I Exposition, II Verwirrung, III scheinbare Ausgleichung, IV neue Verwirrung, V endgültige Ausgleichung; er vergleicht diese Teile mit den Teilen des menschlichen Körpers und ergeht sich nach seiner Art in allerlei mystisch-symbolischem Unsinn über die tiefere Bedeutung der Fünfzahl. Man sieht, dieses Gerede ist im ganzen genommen nicht besser und nicht schlechter, als alle späteren Versuche, die Fünfteilung als etwas aus dem Wesen des dramatischen Kunstwerks organisch sich Ergebendes darzuthun. Dafs Horaz auch nicht einmal die Praxis der römischen Bühne für sich hatte, bemerkte schon Lambinus in seinem Kommentar unter Hinweis auf den Brief Ciceros an seinen Bruder Quintus (I, 1), wo von drei Akten die Rede ist. Und Piccolomini (Particella 64) bemerkt mit Recht, der einzige Grund, den man etwa für die Fünfteilung vorbringen könne, sei der, dafs bei der üblichen Dauer einer Aufführung die Zahl von vier Einschnitten ungefähr die richtige sei, um einerseits eine übergrofse Ermüdung, andrerseits eine allzu häufige Unterbrechung der Aufmerksamkeit zu vermeiden.

---

vielleicht durch Tradition übernommen hatte. — Eine Äufserung in Giraldis Vorlesungen über Persius: „Quinque sunt actus fabularum apud Latinos, tametsi hodie nonnulli hoc parum observant, multo contractioros fabulas actitantes et praecipue in Hetruria" wird von d'Ancona 2, 141 citiert; vielleicht bezieht sich Giraldi hier auf die oben S. 316 f. erwähnten Florentiner Stücke.

Digitized by Google

Ebenso wird auch eine weitere Zahlenvorschrift des Horaz — nämlich die, dafs nicht mehr als drei Personen in einer Scene redend auftreten sollen — immer wieder eingeschärft. Die Kommentatoren lassen sich auch hier nicht darauf ein, die Begründung der Vorschrift im Wesen der antiken Schauspielkunst zu suchen, doch finden wir öfters die Erklärung, wenn mehr Sprecher als drei sich zugleich auf der Bühne befänden, so könne das leicht die Zuhörer verwirren. Bei den tragischen Dichtern kommen zwar einzelne Scenen mit vier Personen vor, z. B. in Anguillaras Edippo, in Rouillets Philanira, in Ferreiras Castro, im Gorboduc, doch pflegten sie im allgemeinen die Dreizahl nicht zu überschreiten; ihr Geist war von vornherein so entschieden darauf gerichtet, sich in den überlieferten Bahnen zu bewegen, dafs sie die Beschränkung der Personenzahl gewifs nicht als eine Fessel empfanden. Daraus ergiebt sich auch, dafs die Gesamtzahl der Personen einer Tragödie nicht beträchtlich gröfser zu sein pflegt, als im Altertum, man kann etwa zehn Personen als Durchschnittszahl annehmen. Einzelne Theoretiker haben in ihrem Bestreben, alles zu regulieren, auch bestimmte Vorschriften über die Personenzahl aufgestellt und auch die Frage erörtert, wieviel Scenen jeder Akt enthalten dürfe und ob es erlaubt sei, dafs eine und dieselbe Person innerhalb eines Aktes mehrmals auftrete[1], doch blieb das alles für die Praxis ohne Bedeutung, wenn auch natürlich im Trauerspiel keine so lebhafte Hin- und Herbewegung stattfand wie im Lustspiel. Giraldi läfst in seiner Dido zwanzig Personen auftreten und verteidigt sich im Nachwort gegen einen Zoilus, der dies als einen Verstofs gegen die Regeln bezeichnet hatte.

Aber von allen den äufserlichen Dingen, welche die Renaissancedramatiker von ihren Vorbildern übernahmen, hat nichts soviel von sich reden gemacht, wie die Einheiten der Zeit und des Orts. Aristoteles sagt bekanntlich, wo er vom Unterschied zwischen Epos und Tragödie spricht (Kap. 5), die Tragödie beschränke ihre Handlung möglichst auf einen Sonnenumlauf oder überschreite diesen Zeitraum nur wenig, das Epos

1) Offenbar im Hinblick auf eine Bemerkung des Donatus zur Andria ed. Reifferscheid 5, 15.

Digitized by Google

jedoch sei in der Zeit unbegrenzt. Als Trissino seine Sofonisba dichtete, war ihm die Poetik des Aristoteles und ohne Zweifel auch die erwähnte Stelle bekannt und er hat sie wohl schon damals irrtümlicherweise so aufgefafst, wie später in seiner Poetica, nämlich als Vorschrift und nicht als Konstatierung einer Thatsache. Dies zeigt sich in der Art, wie er eine Zusatzbemerkung des Aristoteles umschreibt. Aristoteles sagt nämlich, dafs man es in der älteren Zeit hinsichtlich der Zeitdauer mit den Tragödien nicht anders gehalten habe als mit den Epen, Trissino dagegen sagt, die unbeschränkte Zeitdauer herrsche in den Tragödien und Komödien der frühesten Zeit und ebenso auch bei den ungebildeten (indotti) Dichtern der neueren Zeit. So wurde auch Aeschylus als ein ungebildeter Dichter betrachtet, dessen Beispiel nicht mafsgebend sei.

Doch bot die Erklärung und Begründung des Aristotelischen Ausspruchs noch manche Schwierigkeit. Robortello will unter dem Umlauf (Periodos) der Sonne die Zeit von Sonnenaufgang bis Untergang verstehen und meint, der Tragiker dürfe nicht auch noch die Nacht zu Hilfe nehmen, denn in der Nacht pflegten die Menschen nicht thätig zu sein, sondern zu schlafen; er meint ferner, dafs eine tragische Begebenheit sehr wohl in eine so kurze Frist eingefafst werden könne und bezeichnet mit Recht den Oedipus des Sophokles als Musterbeispiel einer kunstvollen Zusammendrängung der Ereignisse. Segni dagegen in seiner Aristotelesübersetzung (1549[1]) erklärt sich für die Zeit von vierundzwanzig Stunden, denn die Nacht sei gerade die geeignetste Zeit für Ehebruch, Mord und andere Greuel, wie sie die Tragödie vorführe. Ronsard[2] hält es für das beste, die Handlung um Mitternacht zu beginnen und zu endigen, dadurch gewinne man doch etwas mehr Spielraum als bei der Dauer von Morgen bis Abend. Madius (Particula XXXI) ist der erste, der einen Vernunftgrund für diese zeitliche Beschränkung vorzubringen sucht: die Tragödie wolle soviel wie möglich die Wirklichkeit darstellen (prope veritatem quoad fieri potest, accedere conatur) und damit

1) Ein Abdruck der betr. Stelle bei Ebner S. 157.
2) Vorrede zur Franciade, Oeuvres ed. Blanchemain 3, 19.

Digitized by Google

stehe es in Widerspruch, wenn man etwa die Begebenheiten eines Monats während einer Aufführung von zwei bis drei Stunden darstellen wolle; die Zuschauer würden zischen, wenn z. B. im Lauf einer Tragödie ein Bote nach Ägypten geschickt würde und wieder zurückkäme. Die Begründung der beschränkten Zeitdauer durch die Erwägung, dafs die Tragödie die Wirklichkeit darstellen wolle, kehrt von nun an häufig wieder; Scaliger bedient sich dabei fast wörtlich derselben Ausdrücke wie Madius. Doch müfste man bei einer strengen Anwendung dieses Prinzips den Satz aufstellen, dafs eine Tragödienaufführung keine längere Zeitdauer in Anspruch nehmen dürfe, als erforderlich wäre, wenn die dargestellte tragische Handlung sich wirklich ereignete, und danach wäre es ein Fehler, wenn man eine Handlung, die nach Aristoteles die Zeit eines Sonnenumlaufs umfassen darf, an einem Theaterabend in drei bis vier Stunden vorführte. Einen Ausweg aus dieser Schwierigkeit fand Piccolomini, indem er die Ansicht aufstellte, die einzelnen Akte müfsten genau denselben Zeitumfang haben, den die vorgeführten Ereignisse erfordern würden, wenn sie in Wirklichkeit stattfänden, dagegen dürfe man dem Publikum zumuten, dafs es sich während der Pause zwischen zwei Akten einen Zeitraum als verstrichen denke, der gröfser sei, als die thatsächliche Dauer des Zwischenaktes; doch ist bei dieser spitzfindigen Erklärung wiederum nicht einzusehen, warum die Gesamthandlung einschliefslich der Zwischenakte keinen gröfseren Zeitraum beanspruchen darf, als gerade einen Sonnenumlauf.[1] Es ist leicht einzusehen, dafs die von Madius aufgebrachte Erklärung einen realistischen Charakter hat, der zu dem konventionellen Stil der klassischen Tragödie durchaus nicht pafst. Dafs die Forderung der Zeiteinheit — ebenso wie die der Ortseinheit — im realistischen Stil am besten befriedigt werden kann, ergiebt sich am deutlichsten aus Werken wie Ibsens Stützen der Gesellschaft und Gespenster, wo selbst von der

1) Vgl. Piccolomini, Particella 128. Die weiteren Tüfteleien der Theoretiker, wieviel Stunden man auf einen Sonnenumlauf rechnen dürfe und ob es gestattet sei, die Handlung auch auf $1\frac{1}{2}$ oder 2 Tage auszudehnen, verlohnen hier keine Besprechung.

Digitized by Google

Freiheit, die Piccolomini für die Zwischenakte gestattet, nur ein sehr mäfsiger Gebrauch gemacht wird.

Wie alle äufserlichen Regeln, so wurde auch die Aristotelische Zeitbestimmung von den Tragikern gläubig hingenommen und offenbar in den meisten Fällen nicht als ein lästiger Zwang empfunden. Nach dem Vorbild der antiken Tragiker wählten sie Begebenheiten, die sich rasch abwickeln und auf die Katastrophe zueilen. Für die Tragiker, die wir bisher kennen lernten, bestand im allgemeinen die Schwierigkeit nicht darin, die Ereignisse so zusammenzudrängen, dafs man sie sich als in einem Tage geschehen vorstellen kann. Weit häufiger hatten sie mit der umgekehrten Schwierigkeit zu kämpfen, nämlich die Ereignisse durch langes Hin- und Herreden in der Art auszudehnen, dafs die Zeit einer Theatervorstellung ausgefüllt wurde. Auch handelt es sich bei ihnen weniger um dasjenige, was man gewöhnlich unter Einheit der Zeit versteht, als vielmehr um ein Abstrahieren vom Begriff der Zeit; von gestern, heute und morgen ist nicht die Rede und der Regel ist schon Genüge geleistet, wenn in der Tragödie nichts vorkommt, wodurch der Zuhörer förmlich gezwungen würde, daran zu denken, dafs die dargestellte Handlung in Wirklichkeit einen gröfseren Zeitraum als den von der Theorie gestatteten in Anspruch nehmen würde. Deshalb hatten auch die Streitigkeiten der Ausleger über das Zeitmafs von 12 oder 24 Stunden für die Dichter so gut wie gar keine Bedeutung Allerdings wird in einigen Tragödien, wo zu Anfang ein unheilverkündender Schatten aus der Unterwelt emporsteigt — so in Speronis Canace, Dolces Marianna, Jodelles Kleopatra — gleich in dem Geisterprolog darauf hingewiesen, dafs das schreckliche Schicksal sich noch an diesem Tag erfüllen werde; ein ähnlicher Hinweis findet sich schon in Senecas Thyest, dem Musterbeispiel für solche schauerliche Tragödienanfänge. Nur selten gewinnen wir den Eindruck, dafs die Dichter durch die Rücksicht auf den Satz des Aristoteles genötigt worden wären, auf gewisse dramatisch wirksame Bestandteile der überlieferten Begebenheit zu verzichten. Wir sahen, dafs dies bei einigen Didotragödien der Fall ist, deren Verfasser mit dem Entschlufs der Trojaner zur Abreise beginnen. Giraldi, der in

Digitized by Google

seiner Didone den ganzen Inhalt des vierten Buches der Aeneis dramatisiert, gesteht in seinen Discorsi S. 11, er habe sich in diesem Fall ebenso wie in seiner Tragödie Altile eine Zeitüberschreitung gestattet, doch beruft er sich auf Tragödien des Altertums wie die Hecuba und die Herakliden, wo sich bei einigem Nachrechnen ergiebt, dafs wir wegen der darin vorkommenden Reisen und Kriegszüge eine längere Zeitdauer annehmen müssen, ein Umstand, der in dieser kunstkritischen Litteratur bald als Vorwurf gegen die Alten, bald als Entschuldigungsgrund für die Neueren vorgebracht wird. Groto im Prolog zu seiner Adriana entschuldigt die Überschreitung der Zeiteinheit durch die Fiction, er habe die Geschichte des unglücklichen Liebespaares auf einer uralten Inschrift gefunden, die zugleich auch die Aufforderung an den Finder enthielt, er solle diese Geschichte in einer Tragödie darstellen; es sei ihm zu diesem Zweck gestattet, weiter in die Vorgeschichte zurückzugreifen, als dies möglich sei, wenn er sich auf die übliche Zeitdauer beschränken wolle. Jean de la Taille in der theoretischen Vorrede zu seinem Saul hat zwar die Zeiteinheit ausdrücklich eingeschärft, aber in der Tragödie selbst sich um diese Regel gar nicht gekümmert, die Caesartragödien von Grevin und Muret bieten uns Beispiele von Fällen, wo die Zusammendrängung auf einen Tag im höchsten Grad unwahrscheinlich, wenn auch nicht geradezu physisch unmöglich ist.

Von der Regel der Ortseinheit ist bekanntlich bei Aristoteles keine Spur vorhanden, erst gegen Ende des hier besprochenen Zeitraumes, etwa seit 1570 beginnen die Theoretiker diese Regel zu formulieren.[1] Die Anordnung der italienischen Renaissancebühne mufste jedoch von vornherein den Dichtern die Einhaltung der Ortseinheit nahe legen, und zwar in noch höherem Mafse, als dies schon bei der griechischen Bühne der Fall war. Denn während man in den Intermedien oft die raffiniertesten Maschinenkünste spielen liefs, blieb doch die Dekoration während der ganzen Aufführung unverändert und auf die primitiven Mittel, mit denen die alten Griechen in manchen Fällen einen Scenenwechsel oder eine Verlegung des

1) Vgl. Ebner S. 42.

Digitized by Google

Schauplatzes ins Innere des Palastes darstellten, hat man jedenfalls gerne verzichtet. In der Regel spielt die Handlung auf dem freien Platz vor einem königlichen Palast und in den meisten Fällen hebt auch der Prolog in der Tragödie wie in der Komödie ausdrücklich hervor: dies ist die Stadt X. Mit Recht erteilt der erfahrene Bühnentechniker Ingegneri allen Dichtern den Rat, sie möchten sich bei Anfertigung eines dramatischen Werkes vor allen Dingen darüber klar werden, wie sie sich den Schauplatz dächten und möchten das Bild des Schauplatzes stets bei der Ausführung ihres Werkes vor dem geistigen Auge haben, dann könne es nicht vorkommen, dafs im Lauf eines und desselben Stückes die Bühne erst den Hauptplatz einer Stadt, dann das Lager des Feindes vor der Stadt darzustellen habe (wie dies bei Giraldis Arrenopia der Fall ist). Jedoch auch wenn der Dichter so verfuhr, wie Ingegneri es wünschte, konnten leicht einzelne Unwahrscheinlichkeiten unterlaufen, bei denen man jedoch erwartete, dafs der Zuschauer darüber hinweg sehe. So z. B. schon in Trissinos Tragödie, wo Sofonisba, nachdem sie das Gift genommen hat, noch einmal vor das Haus tritt um dort zu sterben. Übrigens bewegte sich, wie hier nur abermals bemerkt werden kann, der Geist dieser Dichter so sehr in den Bahnen ihrer antiken Vorbilder, dafs sie die Einschränkung hinsichtlich des Ortes gewifs ebensowenig als eine lästige Fessel empfanden, wie hinsichtlich der Personenzahl und der Zeitdauer. Doch fehlt es nicht an Fällen, wo der Dichter überhaupt vom Begriff des Ortes vollständig abstrahiert und sich gar keinen bestimmten Hintergrund des Schauplatzes gedacht hat, so dafs der Leser, wenn er das vom Dichter Versäumte nachholen will, zur Annahme der verschiedensten Schauplätze innerhalb der nämlichen Tragödie kommt. Dies ist bei Rucellais Rosmunda der Fall. Aber weit häufiger als in Italien begegnet uns dieser Sachverhalt in Frankreich, wo dieses Abstrahieren von dem Ort der Handlung offenbar durch die einfachere Ausstattung des Schauplatzes noch mehr nahe gelegt war.

Die Einheit der Handlung wurde ebenso wie die des Orts erst sehr spät von den Theoretikern formuliert auf Grund von mehreren im Werke des Aristoteles zerstreuter Stellen. Die

Digitized by Google

Dichter unseres Zeitsraums lernten offenbar auch in dieser Beziehung mehr durch die Beispiele der Alten als durch die Theorie. Der von Aristoteles besprochene Unterschied zwischen einfachen und zusammengesetzten Handlungen war ihnen allerdings bekannt. Zu der ersteren Gattung gehören Tragödien wie Dolces Dido und Jodelles Kleopatra, wo ganz in der Weise der ältesten griechischen Tragödien von einer eigentlichen dramatischen Verwickelung völlig abgesehen ist. Auch Scaliger giebt ein Beispiel des denkbar einfachsten Verlaufs einer tragischen Begebenheit, wenn er an der Geschichte des Ceyx und der Alcyone auseinandersetzt, wie der Aufbau einer Tragödie beschaffen sein müsse. Doch gab man im allgemeinen den verwickelten Handlungen den Vorzug und wufste den Oedipus des Sophokles als das Musterbeispiel einer solchen Handlung zu schätzen. Den Mangel an festem Gefüge, die gleichmäfsig weitschweifige Vorführung des Wesentlichen und Unwesentlichen, wie sie im mittelalterlichen Drama üblich war, treffen wir nicht mehr an, in dieser Beziehung mufste auch schon das Gebot der Zeiteinheit eine Schranke setzen. Dafs die letzte Scene eines Dramas ebensogut auch die erste Scene eines neuen sein könnte, wie dies in Grevins Caesar und im Gorboduc der Fall ist, kommt sonst kaum noch vor. Aber es sind auch keine Fälle zu verzeichnen, dafs sich bei der Anordnung des Stoffes eine besonders überraschende Kunstfertigkeit offenbarte. Trotz der glücklichen Wahl der Stoffe konnten wir doch öfters wahrnehmen, dafs die Dichter sich die Vorführung besonders prägnanter, wirkungsvoller Augenblicke der Handlung entgehen liefsen, auch wenn dieselben ohne Schwierigkeit mit den Kunstmitteln des strengen klassischen Stils vorgeführt werden konnten. Wenn wir in Rucellais Tragödie durch einen Boten erfahren, wie Rosmunda aus dem Schädel ihres Vaters trinken mufste, wenn in Filleuls Lucretia die Amme und nicht die entehrte Gattin selber dem Collatinus die vollbrachte Frevelthat berichtet, so ist das bei diesen kümmerlichen Machwerken nicht weiter verwunderlich. Auffallender ist es schon, dafs in der Tragödie Ferreiras der König mit seinem Sohn und ebenso auch die beiden Liebenden niemals zu gleicher Zeit auf der Bühne erscheinen; wenn in der englischen Tragödie von Guiscardo und Ghismonda dasselbe

Digitized by Google

der Fall ist, so ist das wohl dadurch zu erklären, dafs auch in der Novelle Boccaccios keine ausgeführte Liebesscene vorkommt, die Gelegenheit zur Nachahmung dargeboten hätte. Ebenso haben die Dichter des Gorboduc sich die Vorführung einer Streitscene zwischen Ferrex und Porrex entgehen lassen, offenbar weil sie auch in der Thebais des Seneca keine Streitscene zwischen Eteokles und Polyneikes fanden. Dagegen fand Buchanan in seinem Vorbild, der Iphigenie in Aulis, in einer aufregenden Scene dargestellt, wie die Mutter erfährt, dafs ihre Tochter geopfert werden soll, trotzdem hat er nichts Ähnliches gewagt und die Enthüllung zwischen zwei Akte verlegt. Unter den wenigen Dichtern, die die dramatischen Momente der überlieferten Begebenheit energisch hervorzukehren wissen, verdient Jean de la Taille besondere Erwähnung. Natürlich fehlt auch in den Tragödien klassischen Stils die Wirkung aufs Auge durch mannigfaltige und bunt abwechselnde Bilder, wie sie in den Mysterien vorgeführt wurden. Man fand nichts dergleichen in den überlieferten Tragödientexten, man fand sogar in Aristoteles' Poetik (Kap. XIV), dafs der Philosoph sich ausdrücklich gegen die Erregung von Furcht und Mitleid durch die Wirkung aufs Auge aussprach, weil auf diese Art die Poesie von äufseren Mitteln abhängig werde. In Italien bot die majestätische Dekoration des Schauplatzes und das glänzende Gefolge der Könige eine gewisse Entschädigung dar. In einer Hinsicht wurde jedoch diese Eigentümlichkeit des klassischen Stils als eine Störung der freien Bewegung des tragischen Dichters empfunden. Es war nämlich dadurch der Neigung zur Atrocitas eine gewisse Schranke gesetzt und zwar um so mehr, da zu dieser Äufserung des Aristoteles auch noch das Verbot des Mords auf der Scene hinzutrat, das bekanntlich auf die Stelle der Ars poetica zurückgeht, wo Horaz sagt, der Dichter dürfe nicht coram populo darstellen, wie Medea ihre Kinder ermordet oder wie Atreus aus den Leichen seiner Neffen eine Speise bereitet. Giraldi, in dessen Orbecche die Heldin sich selber auf der Bühne den Tod giebt, rechtfertigt sich im Epilog damit, dafs dies doch keine so entsetzliche Greuelthat sei, wie die von Horaz erwähnten. Eine grofse Rolle spielt diese ganze Streitfrage in der Polemik über Speronis Canace. Speroni und seine Anhänger wollten den Mord auf der Bühne unter keinen

Digitized by Google

Umständen gestatten, die Gegner wiederum konnten sich auf Seneca berufen, der zwar nicht im Thyestes, wohl aber in der Medea die Mordscene auf die Bühne gebracht habe; die Heranziehung dieses Beispiels war natürlich nur deshalb möglich, weil man Senecas Tragödien irrtümlich für theatralische Dichtungen hielt. Doch wollte damals schon ein Parteigänger Speronis, Jason de Nores, in seinen Erläuterungen zur Ars poetica (1553) die Berufung auf Seneca nicht gelten lassen; allerdings werde durch solche Scenen bei den Zuschauern Schrecken erregt, aber der Dichter müsse auf Wirkungen verzichten, die nicht durch ihn, sondern durch den Schauspieler hervorgerufen würden. Die leibhaftige Vorführung einer greuelhaften Mordscene hat sich denn auch blofs Bounin in seiner Soltane gestattet, wo Mustapha vor den Augen seines Vaters auf der Bühne erdrosselt wird, dagegen kehrt der Selbstmord auf der Bühne nach Giraldis Vorgang öfters wieder, z. B. in Jean de la Tailles Saul und Guersens Panthée, wie ja auch die strenge Etikette der späteren französischen Tragödie für den Selbstmord eine Ausnahme von der Regel gestattet. Aufserdem glaubte Giraldi sich auf eine Stelle in Aristoteles' Poetik berufen zu dürfen, die jedoch von anderen wieder anders aufgefafst wurde[1]; die in Italien herrschende Meinung spiegelt sich wohl ám getreuesten in den Äufserungen Piccolominis zu dieser Stelle, wonach man am besten solche Begebenheiten hinter die Scene verlegt, doch könne das Geschrei der Ermordeten oder Gefolterten bis zu den Zuschauern dringen, also wie in Euripides' Medea, Aretinos Orazia, Giraldis Orbecche und Ferreiras Inez de Castro; aufserdem erwähnt Piccolomini den uns schon hinlänglich bekannten Gebrauch der italienischen Tragiker, sich durch Vorzeigung verstümmelter Leichen für das Verbot der Mordscenen schadlos zu halten.

Die einzelnen tragischen Effekte, die die Renaissancedichter mit besonderer Vorliebe kopierten, wurden schon mehrmals berührt; so der Geisterprolog, der uns darauf vorbereitet, dafs

1) Poetik Cap. 11: *ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι*, vgl. Piccolomini, Particella 63. — Dafs bei Melin de Saint-Gelais Sofonisba nicht wie bei Trissino auf der Bühne stirbt, wurde bereits erwähnt.

Digitized by Google

wir die Schicksale eines fluchbeladenen Hauses vernehmen werden, der unheilverkündende Traum, der Bericht des Boten, der mit Weherufen auf der Bühne erscheint, dann auf die ungeduldigen Fragen des Chors die Trauernachricht kurz zusammenfafst und endlich den Hergang ausführlich erzählt. Bereits bei der Erzählung der tragischen Katastrophe in Trissinos Sofonisba ist dieses Schema eingehalten. Die Auflösung durch einen Deus ex machina oder eine ähnliche Veranstaltung findet sich blofs in Aretinos Orazia und Martellis Tullia; sie pafst ja auch nur auf Tragödien mit befriedigendem Ausgang. Ebenso wie in den alten Tragödien erscheint als Helferin und Beraterin der weiblichen Hauptperson fast regelmäfsig die Amme; der wohlwollende Consigliere, der dem Tyrannen warnend zur Seite zu stehen pflegt, stammt aus Senecas Octavia, sonst ist er bei den Alten noch keine ständige Figur. Seit Trissinos Vorgang werden die Vertrauten sehr oft gleich in der ersten Scene vorgeführt, damit die Hauptpersonen im Gespräch mit ihnen die Vorbedingungen der Handlung darlegen können. Dadurch werden die exponierenden Monologe nach Euripideischer Manier vermieden, wie denn z. B. Dolce in seiner Giocasta den exponierenden Monolog der Phönizierinnen des Euripides in ein Gespräch zwischen der Königin und ihrem Sklaven verwandelt hat. Doch sahen wir bereits (S. 382), welche Unzuträglichkeiten durch diese exponierenden Gespräche entstehen.

Auch sahen wir schon früher, dafs die vorwärtsschreitende Handlung sehr oft durch weitläufiges Gerede aufgehalten wird. Ebenso wie dies mitunter bei Euripides und regelmäfsig bei Seneca der Fall ist, haben in vielen Renaissancetragödien die einzelnen Stadien der dargestellten Begebenheit nur den Zweck, zu rhetorischen Ergüssen und allgemeinen Betrachtungen Anlafs zu bieten. Die auftretenden Personen pflegen bei Eröffnung ihrer Gespräche sehr weit auszuholen; nur in ganz seltnen Fällen (z. B. in Jodelles Kleopatra III) werden wir am Anfang einer Scene mitten in eine Unterredung geführt, deren Zusammenhang sich erst aus dem Folgenden ergiebt. Wenn die Dichter es sich darin oft bequem machen, dafs sie die Personen ohne genügende Motivierung erscheinen und wieder abtreten lassen, so hat dazu gleichfalls das Vorbild der untheatralischen

Digitized by Google

Tragödien Senecas beigetragen. Eine merkwürdige Einwirkung der Lustspieltechnik ist es, wenn in manchen Tragödien, wie z. B. Sofonisba, Canace und Dalida, die Personen auf der Bühne einander behorchen.

Dafs die Tragödie eine würdevolle Sprache und einen erhabenen Stil erfordert, war von jeher anerkannt, ohne dafs man genauer bestimmt hätte, worin diese Würde und Erhabenheit des tragischen Stils besteht. Wie jedoch die Praxis zeigt, hat man es in dem Streben nach dem würdevollen Ton gänzlich vernachlässigt, die einzelnen Personen in ihrer Sprache charakterisierend auseinanderzuhalten. Giraldi hat zwar in seinem theoretischen Werk die Notwendigkeit charakteristischer Ausdrucksweise hervorgehoben, aber für die Boten, das heifst für die in der Tragödie hauptsächlich in Betracht kommenden Personen niederen Stands statuiert er eine Ausnahme und meint, man dürfe ihnen eine eigentlich zu ihrer Stellung nicht passende gehobene Sprechweise zuerteilen (S. 97). Wir finden also in diesen Tragödien keine Berichte, wie den des Wächters in der Antigone oder des Hirten in der Iphigenie bei den Tauriern; die Dienstmagd in Rouillets Philanira bewegt sich in einem hochtrabenden, mythologisch ausgezierten Stil wie eine Königin. Und immer mehr nahm das Bestreben überhand, aus diesem gleichmäfsig gehobenen Stil alles zu entfernen, was an das gewöhnliche Leben und seine Verrichtungen erinnerte. So äufsert schon Giraldi (S. 93) seine Mifsbilligung darüber, dafs am Schlufs einer Scene in Trissinos Sofonisba Lelio den Schauplatz mit den Worten verläfst, er wolle in den Stall gehen und sich nach seinen Pferden umschauen. Auch hätte er es gewifs nicht gebilligt, dafs die Dienerin der Orazia in Aretinos Tragödie sagt, sie wolle ihre ohnmächtige Herrin aufschnüren und mit Rosenwasser bespritzen.[1] Häufiger noch findet sich dergleichen bei den Franzosen, denen im Zeitalter der Plejade noch kein durchgebildeter gehobener Stil zur Verfügung stand

1) Eine Stelle aus der Orazia, die gleichfalls den späteren Anforderungen des gehobenen Stils nicht entsprechen würde, ist oben S. 410 citiert. Auch die Worte von Dolces Marianna in ihrer grofsen Scene mit Herodes: „Mai di me non amasti altro che il corpo“ können in diesem Zusammenhang erwähnt werden.

Digitized by Google

und denen die Kritiker aus der Blütezeit des Klassizismus diese vulgären Einzelheiten teils in mitleidigem, teils in entrüstetem Tone vorhalten. Bei Betrachtung der antiken Vorbilder erkannte man leicht, dafs die griechischen Tragiker in Bezug auf familiäre kleine Züge ebensowenig einwandfrei sind wie Homer[1]; den oben erwähnten Zug aus Trissinos Römertragödie bezeichnet Giraldi ausdrücklich als „più greco che non conveniva alla maestà dell' azione romana"; der Verfasser des Giudizio über die Canace meint, die Vertraulichkeit der Könige im Gespräch mit Personen niederen Stands, wie sie bei den Griechen vorkomme, dürfe von den Neueren nicht nachgeahmt werden. Und Stiblinus in seinem Euripideskommentar bemerkt es tadelnd, mit welchen Einzelheiten in der Elektra die Vorbereitungen zur Schlachtung eines Stiers geschildert werden, solche Dinge seien a gravitate tragica abhorrentia. Bei Seneca fand man die tragische Würde besser gewahrt, Giraldi zieht seine Trojanerinnen denen des Euripides vor und Scaliger (VI, 6) fand, dafs er keinem der Griechen an Majestät nachstehe, an Schmuck und Durchbildung des Ausdrucks aber den Euripides überrage.[2] Diese gleichmäfsig erhabene, alles Gewöhnliche von sich ablehnende Sprache hat sich dann in der Tragödie so sehr festgesetzt, dafs bekanntlich noch im vorigen Jahrhundert die Erwähnung eines Schnupftuchs in Alfred de Vignys Bearbeitung des Othello von der Pariser Kritik als etwas Anstöfsiges empfunden wurde.

Indes hat es sich schon bei der Charakteristik der einzelnen Dichter gezeigt, dafs sie weit seltener in die Üppigkeit und den überladenen Reichtum des Senecaschen Ausdrucks als vielmehr in das entgegengesetzte Extrem des Breiten und Farb-

1) Egger in seinem Werke L'Hellénisme en France (Paris 1869) hat mit Recht darauf hingewiesen, dafs gerade solche Stellen der griechischen Dichter, die den späteren Anforderungen des gehobenen Stils nicht entsprechen, bei den Übersetzern des 16. Jahrhunderts sehr glücklich wiedergegeben sind.

2) Zu den Auserwählten, die sich über die gangbare Ansicht erhoben, gehört Heresbach, der in seiner schönen Oratio de laudibus linguae graecae (gedr. 1551) den Seneca als schwachen Nachahmer des Euripides bezeichnet: deus bone, quam non accedit ad illius elegantiam, artificium et sententiarum gravitatem!

Digitized by Google

losen geraten. Dabei verwenden sie aber mit Vorliebe einzelne stilistische Effekte, die zwar auch bei andern Tragikern, besonders bei Euripides vorkommen, jedoch bei dem lateinischen Dichter am bequemsten zur Hand waren. Hierher gehören die poetischen Umschreibungen besonders für die Tages- und Nachtzeiten, dann die Heranziehung von Beispielen aus der Mythologie, mit denen besonders die Chöre und die Vertrauten bei jedem wichtigen Ereignis zur Hand sind, wie z. B. in Grotos Dalida der Consigliere des von seiner Frau hintergangenen Königs Candaule seinem Herrn zum Trost eine Liste der betrogenen Ehemänner aus der griechischen Mythologie herzählt, ferner die Gleichnisse, unter denen die auf Meer und Seefahrt bezüglichen nach dem Vorgang des Euripides entschieden bevorzugt werden, dann einzelne Redefiguren, die für den gehobenen Stil besonders geeignet schienen, wie z. B.: „eher möge dieses oder jenes geschehen, als dafs ich mich entschliefsen könnte, dieses oder jenes zu thun“. Doch brauchen wir auf diese Dinge nicht näher einzugehen; es sind das Ausschmückungen der Rede, zu denen die damalige Generation schon durch den Schulunterricht angeleitet wurde und die nicht blofs in der Tragödie zur Geltung kommen. Als den eigentlich charakteristischen Bestandteil der tragischen Rede betrachtete man die Sentenzen. Scaliger erklärt sie in einem oft citierten Ausspruch (III, 96) als die Säulen und Pfeiler, auf denen die Tragödie ruht, und Ronsard bemerkt, die Sentenz sei deshalb in der Tragödie besonders am Platze, weil diese im Gegensatz zum Epos eine beschränkte Zeitdauer habe und sich deshalb kurz fassen müsse.

So haben denn die Tragiker auf die Sentenzen einen grofsen Wert gelegt und sie auch mitunter — wie dies die Verfasser von Schulkomödien zu thun pflegten — im Druck hervorgehoben. Aber keiner von ihnen besafs die Gabe, den allgemeinen Gedanken geistreich zu pointieren und energisch in einen kurzen Ausdruck zusammenzufassen, hierzu fanden wir höchstens bei Buchanan ein paar vereinzelte glückliche Ansätze. Die Sentenzen aus der Sofonisba, die sich Trissino in seiner Poetik als Musterbeispiele anzuführen erlaubt, sind recht dürftig. Weit geneigter waren alle diese Dichter zu den bequemen, breiten Moralisationen. Dafs die tragische Poesie wie überhaupt jede

Digitized by Google

Poesie eine sittlich bessernde Wirkung ausüben solle, wurde ja allgemein angenommen, und da die gewählten Stoffe durchaus nicht immer gestatteten, eine solche Tendenz zum Ausdruck zu bringen, so hielten die Dichter sich und die Zuhörer wenigstens durch die Moralisationen schadlos. Den Inhalt bilden die überlieferten Gemeinplätze, besonders der spezifisch tragische Gemeinplatz vom traurigen Los der Könige und dem Glück der Niedriggeborenen; auch Buchanan hat ihn im Jephthes, wo er schlechterdings nicht in den Zusammenhang pafst, an den Haaren herbeigezogen. Eine Nötigung zu energischer Zusammenfassung des Gedankens bestand jedoch aufserdem noch in den Stichomythien, die als ein wesentlicher Bestandteil des tragischen Stils betrachtet wurden und fast regelmäfsig wiederkehren. Wir haben schon einige wohlgelungene Beispiele kennen gelernt, besonders bei den Franzosen, die in ihrer tragischen Sprache die Wirkung durch den Reim noch erhöhen konnten.

Von den Chorgesängen war schon wiederholt die Rede. Wir sahen, dafs die Italiener seit Trissino die klangvolle Canzonenstrophe anzuwenden pflegten und nur selten auf dieses treffliche Ausdrucksmittel verzichteten, um reimlose Kurzzeilen nach Senecas Art anzuwenden. Ein reimloser Chorgesang in Rucellais Rosmunda wurde von Salviati getadelt, aber von Giraldi (Discorsi S. 58) als eine schöne Ausnahme in Schutz genommen; im übrigen empfiehlt er die Reime und hat auch mit wenigen Ausnahmen in seinen Tragödien daran festgehalten.[1] In den lateinischen Tragödien klassischen Stils herrschen ebenso wie in den Schuldramen nach niederländisch-deutscher Art die einfacheren Seneceaschen Formen; Erasmus hatte ja schon die immodica illa carminum varietas bei den Griechen getadelt und in seinen Übersetzungen der Euripideischen Chöre die metrischen Formen vereinfacht.[2] Auch die französischen Tragiker bemühten sich im allgemeinen nicht mit komplizierten Strophensystemen. Den kürzeren Gesang des Chors am Schlufs

1) Die vereinzelten Fälle von Chören in Terzinen oder Sestinen (z. B. einmal in Dolces Marianna) verdienen keine nähere Besprechung.

2) S. o. S. 376. Erasmus sagt sogar: „Nusquam mihi magis antiquitas ineptisse videtur, quam in hujusmodi choris". Auch Varchi hält die Chöre Senecas für schöner als die der Griechen.

Digitized by Google

der Tragödie hat Trissino nach den griechischen Mustern beibehalten und dafür durch Anwendung der Balladenform eine passende Entsprechung gefunden, doch hat sich in dieser Hinsicht kein fester Brauch entwickelt, die Dichter haben an den Schlufs des Ganzen bald längere, bald kürzere Chorgesänge gestellt oder auch diesen Schlufsgesang gänzlich wegfallen lassen. Die Regel des Horaz, dafs die Chorlieder inhaltlich mit der Tragödie zusammenhängen müfsten, wurde von den Theoretikern wiederholt eingeschärft und von den Dichtern regelmäfsig befolgt, den bevorzugten Inhalt bilden Moralisationen, oft mit mythologischen Beispielen; das herrliche Chormotiv, dafs die aufgehende Sonne begrüfst wird, haben Trissino und Buchanan aus der Antigone entlehnt. Dafs der Chor innerhalb der Akte einen lebendigeren Anteil an der Handlung nimmt, ist natürlich vor allem bei den Dichtern der Fall, die wie Trissino sich enger an die griechischen Vorbilder anschliefsen, späterhin zeigt sich die Tendenz, ihn mehr zurücktreten zu lassen, doch bleibt ihm gewöhnlich das Amt, die Botenberichte anzuhören und mit Ausrufungen zu begleiten. Aufserdem haben die späteren auch mitunter die griechische Manier beibehalten, dafs der Chor am Schlufs einer längeren Rede eines Darstellers eine kurze, meist ziemlich triviale Bemerkung in gesprochener Rede beifügt.[1] Ein thätiges Eingreifen des Chors wird auch in solchen Fällen vermieden, wo es am Platz wäre. Ein sehr charakteristisches Beispiel ist im Daire des Jacques de la Taille enthalten, wo der Chor der persischen Krieger zusieht, wie sein König auf der Bühne von den beiden verräterischen Satrapen gefangen genommen wird; er begleitet die Handlung mit seinen Verwünschungen, doch fällt es ihm nicht ein, dem König beizustehen. Grevins Versuch einer Umgestaltung des Chors blieb ohne Nachfolge. Für den loseren Zusammenhang des Chors mit der Handlung konnten die Dichter sich auf Seneca berufen[2] und

1) Wenn Saul in der Tragödie des Jean de la Taille nach der Erscheinung des Samuel ohnmächtig hinsinkt, sagt der Chor: O que maintenant est le Roy En un merueilleux desarroy Lequel git tout euanouy Pour les propos qu'il a ouy.

2) Vgl. Leo, Die Komposition der Chorlieder Senecas, Rhein. Museum 52, 509 ff.

Digitized by Google

konnten es auch, wie in den meisten Tragödien des Römers, unbestimmt lassen, aus was für Personen der Chor bestehen sollte. In Murets Caesar setzt sich sogar der Chor mit sich selber in Widerspruch; nach dem zweiten Akt deklamiert er gegen die Tyrannen, nach Caesars Tod verwünscht er die Mörder. Ebenso fand man bei Seneca Beispiele dafür, dafs der Chor nicht innerhalb der Akte, sondern nur in den Zwischenakten auftritt. Zuerst ist dies der Fall in der Orazia des Aretino, der die Chöre von den allegorischen Gestalten der Tugenden vortragen läfst, ein Verfahren, das zunächst ohne Nachfolge blieb, aber im 17. Jahrhundert häufiger wiederkehrt.[1] Diese Beschränkung des Chors auf die Zwischenakte kommt auch bei den Franzosen mehrmals vor, z. B. bei la Péruse und Filleul; d'Aigaliers (1598) stellt dies sogar als die Regel auf und tadelt Garnier, dafs er den Chor auch innerhalb der Akte auftreten lasse und ihn dadurch seinem eigentlichen Charakter entfremde.[2]

Im allgemeinen kann man sagen, dafs der Chor von den tragischen Dichtern immer mehr als eine unbequeme Last empfunden wurde, die durch die Tradition auferlegt war und von der sich dann auch die grofsen Meister des klassischen Stils in Frankreich befreiten.

---

1) Über den Popolo, der während der Gerichtsscene als Vertreter der öffentlichen Meinung erscheint, s. o. S. 411. Ähnlich ist die Gestalt des Populus bei Martirano.

2) Ein Abdruck der betreffenden Stelle aus d'Aigaliers Art Poëtique François bei F. Klein S. 142.

Digitized by Google

Viertes Buch.

Das serbo-kroatische Drama in Dalmatien.[1]

In Dalmatien beginnt die Einwirkung des italienischen Dramas schon um das Jahr 1500, früher als in irgend einem andern Lande. Die slavische Bevölkerung, die politisch von der venezianischen Herrschaft abhängig war und in deren eigener Sprache die mittelalterlichen Litteraturgattungen nicht entwickelt waren, eignete sich die Kunstform der sacra rappresentazione an, als diese Form in Italien den Höhepunkt ihrer Entwicklung schon überschritten hatte. Für unsere Darstellung des Entwicklungsgangs der dramatischen Kunst wäre es ohne Interesse, dieses Fortvegetieren einer absterbenden Litteraturgattung auf fremdem Boden im einzelnen zu verfolgen, zumal da die ältesten Versuche dieser Art nichts anderes sind als Übersetzungen italienischer Stücke. Die ältesten sind von Marko Marulić verfafst (geb. 1450 zu Spalato, studierte zu Padua, gest. 1524), dem fruchtbaren Polyhistor, dessen serbo-kroatische Schriften den Anfang der neu erstehenden dalmatinischen Litteratur bilden. Von den drei geistlichen Spielen, die ihm zugeschrieben werden, sind zwei — von St. Paphnutius und vom jüngsten Gericht — nach dem italienischen des Feo Belcari übersetzt.[2] Das dritte

1) Die Werke der hier erwähnten Dichter sind enthalten in der grofsen, von der südslavischen Akademie in Agram herausgegebenen Sammlung der Stari pisci hrvatski Bd. I ff. 1869 ff. Die Geschichte des Dramas in Ragusa behandelte A. Pavić, Historija Dubrovačke drame, Agram 1871.

2) Dies bemerkte schon Kukuljević (Stari pisci 1, LXXIII), der die beiden Spiele aus Kleins Gesch. des Dramas kannte; jetzt ist die Ver-

Digitized by Google

ist eine Bearbeitung der Visio Philiberti, jenes im Mittelalter weit verbreiteten Streitgedichts zwischen Seele und Leib, doch erscheinen hier die Gesprächsübergänge in prosaische Bühnenanweisungen aufgelöst, auch ist der Schlufs anders gewendet. Möglicherweise stammen diese Änderungen schon aus einer italienischen Dramatisierung der Visio.[1] Marulić hat darauf verzichtet, die klangvollen Oktaven in seiner Sprache wiederzugeben; ebenso wie die späteren geistlichen Dramatiker bedient er sich teils der achtsilbigen Trochaeen, die auch in den alten czechischen Spielen vorherrschen[2], teils der zwölfsilbigen Verse mit jambischem Tonfall (Alexandriner), die für den dramatischen Ausdruck womöglich noch ungeeigneter sind, als die deutschen Alexandriner der Gottschedschen Schule, denn durch den Mangel der Abwechslung zwischen männlichen und weiblichen Endreimen, sowie dadurch, dafs der Einschnitt noch durch einen Binnenreim besonders markiert ist, wird der Eindruck eines eintönigen Geklappers noch mehr verstärkt.[3] Ob eine Sammlung geistlicher Spiele, die im 17. Jahrhundert auf der Insel Lesina aufgezeichnet wurde, auch Stücke enthält, die in unseren Zeitraum zurückreichen, läfst sich nicht mehr feststellen.[4]

---

gleichung durch die Ausgabe der beiden italienischen Spiele in d'Anconas Sacre Rappresentazioni 2,65 ff. und 3, 499 ff. erleichtert. Über Feo Belcari s. o. 1, 318.

1) Den Zusammenhang mit der Visio Philiberti hat Leskien S. 6 ff. nachgewiesen. Wenn S. 334 die Seele sich an Maria wendet, um deren Fürbitte zu erlangen, so stimmt das mit einer herzegowinischen und andern slavischen Versionen überein, über welche Botiouchkoff in der Romania 20, 561 berichtet. Der Name des Teufels Kalabrin ist wohl dem Calcabrina Dantes (Inf. C. 21) entlehnt, doch ist das natürlich noch kein Beweis für eine italienische Vorlage; ein Teufel dieses Namens erscheint auch in dem oben erwähnten Spiel vom jüngsten Gericht. Gegen eine solche Vorlage würde das Fehlen des stereotypen Engelsprologs sprechen.

2) S. o. 1, 351 ff.

3) Beispiel S. 273: O bože svemogi, o gospodine moj Pozri na trud mnogi ki trpi sluga tvoj.

4) Dafs hinsichtlich des Spiels von S. Laurentius die Autorschaft Hektorovićs (1481—1571) sehr unwahrscheinlich ist, hat bereits Leskien, Altkroatische geistl. Schauspiele (Univ. Progr. Leipz. 1884 S. 28) mit Recht bemerkt. Ein Abdruck der Sammlung in den Stari pisci 20.

Digitized by Google

Jedenfalls aber war in Lesina die Aufführung dramatischer Spiele in serbo-kroatischer Sprache schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingebürgert. Hannibal Lucić (ca. 1530) spricht in der Widmung vor seiner Türkensklavin (Robinja) von einer Aufführung dieses Stückes während des letzten Karnevals. Die Robinja behandelt die Geschichte der Tochter des Banus Vlaško, die in türkische Gefangenschaft geraten ist und von ihrem Liebhaber Derenčin auf dem Bazar zu Ragusa wieder losgekauft wird. Im Prolog preist Lucić den treuen Liebhaber als Vorbild für die anwesenden jungen Leute, die weiter nichts könnten, als den Mädchen am Fenster ihre Liebe erklären. Sodann erfahren wir im ersten Akt, dafs Derenčin nach langen Irrfahrten den Aufenthalt der Geliebten endlich ermittelt hat; das Hauptinteresse dreht sich um die Scene, wo er als Kaufmann verkleidet und unerkannt sich auf dem Bazar der Geliebten nähert, eine Scene, die den Hauptteil des Stücks (640 von 1030 Zeilen) ausfüllt. Er fragt sie nach ihrem Schicksal und sie erzählt ihm unter anderm, dafs früher der junge Derenčin sich erfolglos um ihre Liebe beworben habe, sie habe es schon bereut, dafs sie ihn unerhört liefs, doch denke sie andrerseits, es sei ihm Recht geschehen, denn wenn seine Liebe aufrichtig wäre, würde er nicht ruhen, bis er sie aus der Sklaverei befreit hätte. Der verkleidete Liebhaber antwortet ihr, die Sklaverei solle offenbar die Strafe für ihre Sprödigkeit sein und läfst sich versprechen, dafs das Mädchen Derenčin zum Manne nehmen wolle, wenn er sie befreie und nach Hause führe. Im dritten und letzten Akt sollte man nun erwarten, vorgeführt zu sehen, wie Derenčin sich der befreiten Sklavin zu erkennen giebt, aber wir erfahren das blofs aus einem Gespräch der Dienerinnen; erst am Schlufs tritt das junge Paar auf die Bühne und wird vom Oberhaupt des Ragusanischen Staates begrüfst und beschenkt. Wir haben schon bei Betrachtung des mittelalterlichen Dramas einzelne ungeschickte Versuche auf dem weltlich-romantischen Gebiet kennen gelernt, mit diesen Versuchen hat Lucićs Drama auch darin eine gewisse Ähnlichkeit, dafs es offenbar vereinzelt blieb und keine weitere Nachfolge hervorrief. Eine Weiterbildung dieser Richtung, die das serbo-kroatische Drama auf ähnliche Bahnen geführt hätte, wie das spanische und eng-

Digitized by Google

lische, war schon durch den übermächtigen Einflufs der italienischen Vorbilder ausgeschlossen, so dafs die nationalen Traditionen. die in der volkstümlichen Epik einen so bewunderungswürdigen Ausdruck fanden, für das Drama ungenutzt blieben.

Während diese vereinzelten Versuche im Venezianischen Gebiet entstanden, entwickelte sich das Drama weit reicher und mannigfaltiger in dem Freistaat Ragusa. Auch hier herrschte trotz der politischen Unabhängigkeit der lebendigste geistige Verkehr mit Italien; schon 1384 beriefen die Ragusaner den Schüler Petrarcas, Giovanni Convertino von Ravenna als städtischen Notarius, auch im folgenden Jahrhundert wurden mehrere humanistisch gebildete Italiener angestellt und die Einheimischen, die sich in Italien die neue Bildung aneignen, werden immer zahlreicher. Neben vornehm-exklusiven Lateinpoeten, wie Aelius Lampridius Cerva († 1520), einem Schüler des Pomponius Laetus, begegnen uns schon frühzeitig andere Ragusaner, die als Dichter die einheimische slavische Sprache nicht verschmähten und durch ihre Wirksamkeit es dahin brachten, dafs Ragusa in der folgenden Zeit als Mittelpunkt der reich entwickelten serbokroatischen Renaissancelitteratur erscheint. Diese Dichter, welche die verschiedensten Formen der italienischen Poesie nachbildeten, mufsten auch die dramatische Poesie um so eher in ihren Bereich ziehen, als für deren Entwicklung in der blühenden Stadt mit ihrer wohlhäbigen, zu prunkvollen Festlichkeiten geneigten Bevölkerung alle Vorbedingungen vorhanden waren; die jungen Leute aus den reichen und vornehmen Familien, die sich besonders zur Fastnachtszeit zu festlichen Aufzügen und Maskeraden zusammenthaten, waren für dramatische Spiele leicht zu gewinnen und solche Spiele erschienen vermutlich auch den Behörden als eine heilsame Ablenkung von mancherlei Excessen, die oft einen ernsthaften Ausgang nahmen und strenge Strafen im Gefolge hatten. So sehen wir das Theater im Laufe des 16. Jahrhunderts im öffentlichen Leben der Stadt eine immer bedeutendere Rolle einnehmen, nicht nur bei festlichen Gelagen in Bürgerhäusern, sondern auch auf der malerischen Piazza und selbst im Saal des Rathauses wurden Aufführungen veranstaltet; in letzterem Fall kam, wie es scheint mitunter auch

Digitized by Google

die reichentwickelte Dekorationskunst nach italienischer Art zur Geltung.

Dafs die verschiedensten Richtungen und Abarten des italienischen Dramas nach Ragusa hinüberwirkten, dafür besitzen wir neben äufseren Zeugnissen[1] auch noch die deutlichsten Beweise in den Werken der Ragusaner Dichter selbst. Sie wufsten aber doch ihre Selbständigkeit zu wahren. Namentlich in dem komischen Drama erscheint das Entlehnte durchaus mit einheimischem Geist durchtränkt, in keiner italienischen Stadt, selbst nicht in Florenz und Venedig finden wir in der Komödie eine solche Fülle von lokalen Anspielungen, und dadurch erhält auch das Ragusaner Drama einen eigentümlich ansprechenden, behaglichen Unter-uns-Charakter. Auch der Zustand der Überlieferung beweist, dafs die Dichter nur an den nächsten Kreis ihrer Landsleute dachten; verschwindend wenig Stücke wurden durch den Druck vervielfältigt, und was sich aufserdem handschriftlich erhalten hat, ist gewifs nur ein kleiner Bruchteil des Repertoires, der uns überdies noch in arg verstümmelter Form vorliegt. Als Marin Držić seine Tirena veröffentlichte, erklärte er diesen Schritt durch einen Hinweis auf die schlechten Abschriften, in denen sein Werk allmählich eine Gestalt annehme, wie der Pasquin in Rom, zertrümmert, ohne Nase und Hände (Stari pisci 7, 63). Mehrere unter den hervorragendsten Persönlichkeiten des Ragusaner Dichterkreises sind auch als Dramatiker zu erwähnen. So der Kanzler des Domkapitels Gjore Držić (Anfang des 16. Jahrhdt.), der Benediktiner Mavro Vetranić († 1576), der neben einer grofsen allegorisch-pastoralen Dichtung auch kleine Dramen geistlichen und weltlichen Inhalts verfafste, der Kaufmann und Komödiendichter Nikola Nalješković († 1587) und vor allem der begabteste Dra-

1) Ein solches besitzen wir in dem Inventar einer Büchersendung aus Venedig nach Ragusa 1549, das Jireček im Archiv f. Slav. Phil. 21, 511 ff. veröffentlicht hat. Neben 13 Exemplaren des Terenz figurieren dort 6 Exemplare von Ariosts Suppositi, je 5 von Ariosts Negromante, Cassaria und Lena, und von Bibbienas Calandria (Casandra comedia ist offenbar ein Schreibfehler). Aufserdem 10 Exemplare von Giraldis Orbecche; mit der „Didone tragedia“ ist offenbar die Tragödie Dolces (1547) gemeint, nicht die erst 1583 erschienene Giraldis.

Digitized by Google

matiker dieser Zeit Marin Držić, ein Neffe des Gjore und gleichfalls dem geistlichen Stand angehörig. Über seinen Bildungsgang haben wir keine beglaubigten Nachrichten, doch mufs er sich in jüngeren Jahren längere Zeit in Italien aufgehalten haben. Wir erfahren von ihm selber (Stari pisci 7, 25), dafs er die Sangeskunst jenseits des Meeres erlernte. Er stammte aus einer vormals wohlhabenden Kaufmannsfamilie; die erste urkundliche Nachricht (1538) zeigt ihn uns in Geldverlegenheiten, die jedoch, wie es scheint, seinen guten Humor nicht niederdrückten. Als 1545 ein angesehener Herr vom kaiserlichen Hofe, der Erbhofmeister von Niederösterreich Graf Christoph von Rogendorf nach Ragusa kam und vom Senat festlich bewirtet wurde, zog man auch den Marin Držić zur Tafel, damit er als fröhlicher Gesellschafter die Unterhaltung belebe und der Graf nahm ihn als Kammerherrn in seine Dienste. Držić blieb nun im Gefolge des Grafen auf dessen abenteuerlichen Zügen, die ihn, als er sich mit seinem kaiserlichen Herrn endgültig verfeindet hatte, nach Konstantinopel in die Dienste des Sultans führten. Hier aber trennte sich Držić von ihm und kehrte 1547 in die Vaterstadt zurück, wo er von nun an in den Urkunden als geistlicher Herr bezeichnet wird; seine dramatischen Stücke, soweit sie datierbar sind, stammen aus den folgenden Jahren 1548—55.[1] In den Prologen verbreitet er sich wiederholt mit naiver Eitelkeit über seine Talente und seinen Erfolg als Dichter, doch finden sich auch Anspielungen auf allerlei Kabalen in der litterarischen Welt Ragusas und in einer seiner Komödien aus Anlafs einer lustigen Litanei über die verschiedenen menschlichen Beschäftigungen klagt er darüber, wie leicht sich der Komödiendichter durch seine Späfse Feindschaften zuziehe. Unter den lebenslustigen jungen Leuten, die

1) Adonis 1548, Tirena 1548, Dundo Maroje 1550, Skup 1555, Pjerin nach Dundo Maroje, der verloren gegangene Pomet vor Dundo Maroje; vgl. Pisci 7, VII. Zur Textüberlieferung vgl. auch die Bemerkungen Jagićs (s. u.) S. 618. In mehreren Fällen wird auf dem Titel bemerkt, zu welcher Hochzeitsfeier die betreffenden Stücke aufgeführt wurden. Die obigen biographischen Nachrichten beruhen auf den reichhaltigen neuen Mitteilungen über Držić und die ragusanische Litteratur, die Jireček im Archiv f. slav. Phil. 21, 481 ff. veröffentlichte.

Digitized by Google

sich zu den Schauspielergesellschaften zusammenthaten, von denen in seinen Stücken öfters die Rede ist, hat es ihm jedoch an guten Freunden gewifs nicht gefehlt. Aus den Stücken gewinnen wir den Eindruck, dafs Držić die Rollen seinen Schauspielern auf den Leib schrieb; es zeigen sich deutliche Spuren der Ausbildung von bestimmten Charaktermasken.

Das geistliche Drama mittelalterlichen Stils ist unter den erhaltenen Denkmälern des Ragusaner Theaters verhältnismäfsig am schwächsten vertreten, wenn auch mehrere hervorragende Ragusaner Dichter sich im italienischen Rappresentazionenstil versuchten. Von den geistlichen Dramen, die der Benediktiner Mavro Vetranić hinterliefs[1], behandelt das eine die Höllenfahrt Christi und die Befreiung der Väter aus der Vorhölle, wobei im wesentlichen dieselben Züge der kirchlichen Tradition verwendet sind, wie in den mittelalterlichen Spielen; der Teufel verfehlt auch nicht, den Rechtsstandpunkt zu seinen Gunsten geltend zu machen (s. o. 1, 158). Dafs jedoch dem Dichter bei der Schilderung des Höllenreichs auch Dantesche Reminiscenzen vorschwebten, hat er selber bekundet, indem er die berühmte Aufschrift des Höllenthors mitten im slavischen Text in italienischer Sprache citiert. In seinem Spiel von Abrahams Opfer hat Vetranić die alte Rappresentazione des Feo Belcari benützt, sie aber durch mancherlei Zusätze, und vor allem durch unerträglich weitschweifige Diktion bis auf 2636 Verse anschwellen lassen; für die Komik sorgt ein Hirt, der sich nach dem Opfer zu Abraham und den Seinen gesellt. Weit besser ist ihm seine Susanna gelungen. Hier wufste er sich auch kürzer zu fassen und am Anfang, wo die beiden Alten sich gegenseitig ausholen, bis sie endlich einander ihre Absicht gestehen, ist eine gewisse Umständlichkeit durchaus am Platz; die Situation kommt entschieden besser zur Geltung, als in den meisten lateinischen und deutschen Susannendramen. Auffallend ist es, dafs Vetranić die Eigenschaft der beiden Alten als Priester so entschieden

1) Die geistlichen Dramen Vetranićs sind nach den Handschriften herausgegeben in den Stari pisci 4, 197 ff.; die Akteinteilungen, wo sich solche finden, sind vermutlich erst später angebracht worden; von den Angaben über den Schauplatz und den Scenenwechsel können wir mit Sicherheit annehmen, dafs sie nicht von Vetranić selber herrühren.

Digitized by Google

hervorhebt. Auch Marin Držić hat zwei geistliche Spiele hinterlassen, einen Abraham, der nichts weiter ist als ein Auszug aus dem Werk seines älteren Freundes[1], und ein Spiel von Christi Geburt, wo in den Hirtenscenen sich manche von den charakteristischen Eigentümlichkeiten zeigen, die uns bei den Schäferspielen Držićs noch deutlicher entgegentreten werden.

Neben dem geistlichen Spiel ist auch die andre dramatische Hauptgattung des Mittelalters, die versifizierte kleine Posse in der Ragusaner Litteratur vertreten. Die Stücke dieser Art, die Nalješković und Marin Držić verfafsten, zeigen manche Berührungspunkte mit den Schwänken mittelalterlichen Stils, wie wir sie im 16. Jahrhundert in Frankreich, in Deutschland und überhaupt in fast allen europäischen Ländern fortlebend finden. In Italien fanden wir diese dramatische Gattung weniger ausgebildet als anderwärts und es mufs fraglich erscheinen, ob auch auf diesem Gebiet italienische Anregungen nach Ragusa hinunterwirkten, oder ob dort vielleicht das Possenspiel durch die internationale Kunst der Spielleute schon früher eingebürgert wurde. Aber anstatt der Kurzzeilen, die im französischen und deutschen Possenspiel vorherrschen und dem Wesen dieser Kunstgattung so vortrefflich entsprechen, finden wir hier wie in den geistlichen Spielen die undramatische Versform des Alexandriners mit Cäsurreim. Dagegen gewinnen diese Stücke, wie schon früher bemerkt wurde, ein eigenes Interesse durch die starke Hervorkehrung der lokalen Besonderheit. So führt uns Nalješković Scenen aus dem wohlhäbigen Bürgerstand von Ragusa vor, wobei er sittliche Verhältnisse keineswegs erbaulicher Art mit der gröfsten Behaglichkeit und ohne jede Spur von moralischer Entrüstung darstellt. Zwei von diesen Spielen zeigen uns das Treiben in Haushaltungen, wo der Herr mit den Dienstmädchen Liebesverhältnisse unterhält.[2] In dem einen wird er von der Frau in die Küche geschickt, um die Mädchen wegen zerbrochener Töpfe auszuschelten, aber während er dies mit lauter Stimme thut, um die draufsen stehende Gattin zu täuschen, erlaubt er sich zugleich handgreifliche

1) Vgl. den detaillierten Nachweis Petračićs in den Stari pisci 7, VIII.
2) Stari pisci 5, 240ff. (406 Verse), 260ff. (282 Verse).

Digitized by Google

Liebkosungen. Noch schlimmer geht es im zweiten Stücke zu, wo der Mann sich von seiner Frau Lässigkeit in Erfüllung seiner Pflichten vorwerfen lassen mufs, dafür hat er es aber mit dem Dienstmädchen und noch zwei andern Weibern zu thun. Alle drei sind von ihm schwanger, und die Frau, die sich schwer krank stellt, kann von ihrem Lager aus beobachten, wie er sie alle drei liebkost. Merkwürdig ist es, wie leicht die Frauen in beiden Fällen sich beruhigen lassen, im letzteren Falle ist es sogar ein Geistlicher mit allerdings sehr weitem Gewissen, der die Versöhnung zustande bringt. In einem dritten Stück Nalješkovićs[1] ist der Held ein Bürgerssohn, der einem liederlichen Weibe nachläuft, aber durch eine ziemlich ungeschickte Verwicklung dazu gebracht wird, sich von dieser Liebe abzuwenden und nach dem Wunsch seiner Eltern in den Hafen des Ehestands einzulaufen. Manche Scenen bieten uns anschauliche Bilder aus dem bürgerlichen Leben: wie z. B. am Anfang die Mutter mit der Dienstmagd bei weiblichen Handarbeiten zusammensitzt und sie durch das Geschenk eines Paars Schuhe ermutigt, zu erzählen, was sie vom Sohne weifs, worauf dann die Mutter hören mufs, dafs er sich allnächtlich aus dem Hause schleicht; sodann wie der Vater der Braut und der des Bräutigams über die Mitgift verhandeln in jener eigentümlichen mit italienischen Brocken vermischten Sprache, wie man sie heute noch in Ragusa hören kann. Dies Stück nähert sich übrigens im Umfang und in der Anordnung des Stoffes schon etwas der klassischen Manier; es ist in drei Akte geteilt und trotzdem, dafs in der Mitte ein beträchtliches Stück fehlt, umfafst es noch 590 Zeilen.

Auch Držić, dessen Komödien sich sonst im italienischen Stil bewegen, hat einen kürzeren gereimten Schwank (316 Z.) verfafst. Er behandelt hier ein Lieblingsthema des städtischen Possenspiels, wie nämlich ein Bauer, der seine Waren in die Stadt bringt, durch übermütige Stadtkinder geprellt wird (s. o. S. 171). Es sind jugendliche Nachtschwärmer, die sich zur Fastnachtszeit aus dem elterlichen Hause fortgestohlen haben, offenbar Leute von derselben Art, wie die Jünglinge, aus denen

---

1) A. a. O. S. 276ff.

Digitized by Google

die Ragusaner Schauspielergesellschaften bestanden. Sie haben den alten Bauersmann Stanac ausfindig gemacht, der sich zur Nachtzeit mit seinen Waren am Brunnen niedergelassen hat und den kommenden Tag erwartet; einer von ihnen, als Bauer verkleidet, redet ihn an und erzählt ihm, er habe früher einmal in der Nacht an diesem Brunnen zauberkundige Nymphen angetroffen, die ihn durch ihre Wunderkraft verjüngt hätten. Dem alten Bauersmann wäre es — namentlich in Rücksicht auf sein junges Weib, wie er selbst gesteht — sehr erwünscht, wenn die Nymphen ihm die gleiche Wohlthat erweisen wollten. Auf Veranlassung der lustigen Brüder übernimmt eine Schar von Maskierten, die gerade vorüberzieht, die Rolle der wunderthätigen Geister, sie führen einen Tanz auf, treiben mit dem Alten allen möglichen Unfug, schneiden ihm den Bart ab, färben ihn schwarz, und während dessen stehlen ihm die übrigen seine Waren. Der Bauer läuft ihnen verzweifelt nach, doch waren sie so gutmütig gewesen, für die gestohlenen Sachen am Brunnen eine Vergütung zu hinterlegen.

Die Scenerie in allen diesen Spielen haben wir uns nach mittelalterlicher Art zu denken, auch in dem gröfseren Spiel des Nalješković stellt die eine Seite des Schauplatzes ein Zimmer vor, wo die Mutter sitzt und näht, während auf der andern Seite die beiden Alten, als befänden sie sich auf der Strafse, mit einander ihr Gespräch führen. Der Stanac wurde offenbar auf der Piazza an dem Brunnen aufgeführt, an welchen der Dichter den Schauplatz der Handlung verlegt.

Das älteste Ragusaner Drama im Renaissancestil stammt jedenfalls noch aus der Zeit vor 1508; es ist ein mythologisches Hochzeitsfestspiel von Gjore Držić, aber kein Originalwerk, sondern eine Bearbeitung des früher besprochenen italienischen Festspiels von Antonio Ricco, in welchem die olympischen Götter auftreten.[1]

Wir können vermuten, dafs solche kleine mythologisch-allegorische Spiele noch öfters bei festlichen Gelegenheiten in

1) S. o. S. 204. Nähere Nachrichten über dieses Spiel und sein Verhältnis zur italienischen Vorlage enthält ein Aufsatz von Rešetar im Archiv f. slav. Phil. 22, 613ff.

Digitized by Google

Ragusa aufgeführt wurden; wichtiger ist es jedoch, dafs auch die grofsen Hauptgattungen des Renaissancedramas sich dort einbürgerten. Die Tragödie verhältnismäfsig am spätesten, das älteste Beispiel scheint die von Vetranić — also jedenfalls vor 1576 — verfafste Hecuba, eine Bearbeitung der auf Euripides beruhenden Hecuba des Lodovico Dolce, die 1566 im Druck erschien. Vetranić übersetzt den Dialog in Alexandrinern und die Chorgesänge in einfach gebauten kurzzeiligen Strophen. Auch die übrigen Ragusaner Tragödien, die nach den Lebzeiten der Dichter zu schliefsen, in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstanden, sind Bearbeitungen italienischer Originale.[1]

Im Schäferspiel, das sich am frühzeitigsten und reichhaltigsten entwickelte, wiederholen sich die von Italien her wohlbekannten stehenden Figuren: Satyrn, Nymphen und verliebte Hirten, die einen vertrauten Freund als Berater und Tröster in ihren Herzensnöten zur Seite haben. Öfters finden sich auch Anklänge an die Abart des Schäferspiels, die vor allem in Siena von den Rozzi gepflegt wurde, mit Zauberkünsten, Tänzen und komischen Intermezzi. Bauern, die von Cupido angeschossen werden, wie z. B. in Bastianos Vallera, verliebte und zauberkundige Eremiten, wunderbare Erweckungen vom Tode, wie z. B. in Fonsis Lincia und Cennis Romito Negromante, Satyrn, die eine Nymphe im Netz fangen, wie z. B. in der Farsa Venatoria[2] — diese und ähnliche Situationen begegnen uns auch in den Ragusaner Schäferspielen. Auch fehlt hier nicht die Situation, dafs neben den vornehmen Hirten auch die gewöhnlichen Bauern die Liebe einer schönen Nymphe begehren, wir können jedoch bemerken, dafs die Bauern mehr

1) Der Atamante des Lukarević (abgedr. Stari Pisci 10, 211 ff.) ist offenbar eine Übersetzung der gleichnamigen Tragödie des Girolamo Zoppi, von der Alacci einen Druck a. d. J. 1579 anführt. Mir ist diese Tragödie blofs bekannt aus den kritischen Bemerkungen des Muretus in einem Brief an Zoppi, vgl. Mureti Epistolae III, No. 50. Das kroatische Drama läfst darauf schliefsen, dafs Zoppi den Rat des Muretus befolgte „Lyssae nomen peregrinum adimerem, Italicum darem“. In Lukarevićs Personenverzeichnis ist die allegorische Gestalt als „Srćba, neman pakljena“ aufgeführt. Zu den übrigen Tragödien vgl. die Nachweise bei Pavić S. 41 ff.

2) Inhaltsangaben aller dieser Stücke bei Mazzi s. o. S. 189.

Digitized by Google

mit dem gutmütigen und harmlosen Humor der Paduaner als mit der höhnischen Geringschätzung der Sienesen geschildert sind. Auch offenbart sich gerade bei den begabteren Ragusanischen Dichtern in der Schilderung der ländlichen Scenerie ein sehr lebendiges und ursprüngliches Naturgefühl. Und während für die Hirten das italienische Wort „Pastir" beibehalten ist, werden die Nymphen als „Vile" bezeichnet, also mit den Elementargeistern identifiziert, von denen in der südslavischen Volksdichtung Wald und Gebirg belebt sind.

In diesen Kreis gehört ein kleines Drama, das ohne Verfassernamen überliefert ist: eine Vila, an einen Baum gefesselt, fleht die Satyrn an, sie möchten sie losbinden und zu Diana zurückführen. Die Satyrn beraten, was sie thun sollen, die Vila befreien oder sie als Sklavin verkaufen oder sie unter sich verlosen, doch endlich siegt der Edelmut und sie werden dafür am Schlufs von Diana belobt.[1] Von Nalješković haben sich vier Nymphen- und Hirtenspiele erhalten, die sämtlich nach italienischer Art mit Gesangstücken untermischt sind und mit einem Tanz abschliefsen; in einem dieser Spiele ist der Streit der Göttinnen um den Apfel auf drei Nymphen übertragen. Am merkwürdigsten aber ist sein Spiel von dem Hirten Radat, den die angebetete Nymphe schnöde zurückweist, aber nur um ihn auf die Probe zu stellen, darauf folgt, wie so oft in den italienischen Hirtenspielen, ein Monolog des verzweifelten Liebhabers, der sich mit Selbstmordgedanken trägt, während ein treuer Freund durch sein Zureden die Lebensfreude in ihm wieder erwecken will. Dieser Freund, der Jäger Ljubmir, macht vor allem geltend, dafs eine solche Nymphe schwerlich eine gute Hausfrau sein werde. Nach Ljubmir kommt dann noch eine alte Hexe, sie weifs dem Liebhaber allerlei Zaubermittel vorzuschlagen, die für die Kenntnis des Volksaberglaubens von Interesse sind. Doch Radat, nachdem er allein gelassen

---

1) Ungedruckt; das obige nach der Inhaltsangabe Pavićs S. 56f., der dies Spiel dem Vetranić zuschreibt. Verwandten Inhalts ist eine kurze Scene (vgl. Pavić a. a. O.) die uns vorführt, wie ein Jäger eine Vila gefangen hat und sie dem Oberhaupt der Ragusanischen Republik als Geschenk darbietet, eine Scene, die vermutlich während eines Gastmahls vorgeführt wurde.

Digitized by Google

ist, führt seinen Entschlufs aus, er schreibt sich selber eine Grabschrift in den Sand, bittet Gott um Verzeihung und durchbohrt sich dann mit seinem Messer. Nun kommen Hirten und Nymphen wehklagend herbei, die spröde Nymphe voller Verzweiflung, doch findet sich im Gebirg ein heilkräftiges Kraut, mit dem sie, ähnlich wie die Vila im alten Volkslied von Marko Kraljewitsch, den Toten zum Leben erweckt.

Am originellsten hat jedoch Marin Držić die überlieferte Kunstform behandelt, er läfst auch das komische Element noch entschiedener als Nalješković in den Vordergrund treten. Den gröfsten Ruhm erwarb er mit seiner Tirena, die zuerst 1548 zu Ragusa in der Karnevalszeit im Freien aufgeführt wurde; sie erlebte bis 1632 vier Auflagen und Vetranić, der in seinen Lobversen auf Držić ihn vor allem als Dichter von Hirtenspielen feiert, läfst bei diesem Anlafs deutlich erkennen, dafs er die Tirena als sein Hauptwerk betrachtet.[1] Und auch im Prolog zeigt sich, dafs der Dichter seine Leistung durchaus nicht unterschätzte. Dieser Prolog ist, wie das auch öfters im italienischen Lustspiel geschah, in ein Gespräch aufgelöst, es erscheinen zwei Bauersleute, die einander von ihren Ragusaner Eindrücken berichten, aufserdem erzählt einer von ihnen den Inhalt des aufzuführenden Stückes. Nach einem einleitenden Gespräch zweier Hirten erscheint sodann, auf einem Jagdzug begriffen, die Hauptperson des Stückes, die schöne Nymphe Tirena, die ihren Namen offenbar von einer Wassernixe in Vetranićs allegorischen Gedicht Pelegrin (Stari Pisci 4, 184ff.) entlehnt hat. Sie preist die Schönheit der Berge, Wälder und Wiesen, die im Frühlingsschmuck prangen, aber doch hat das Leben keinen Reiz ohne die Liebe, ein Mädchen ohne Geliebten ist wie eine Weinrebe ohne Pfahl. Sie gesteht uns ihre Liebe

1) Über Aufführungen und Drucke vgl. Pavić S. 66, Stari Pisci 7, VII, IX; das Gedicht Vetranićs Stari Pisci 3, 208ff. Bei der ersten Aufführung machte sich das schlechte Wetter unangenehm fühlbar; Pavić verlegt wohl mit Recht diese Aufführung ebenso wie die des Stanac an den Brunnen auf der Piazza. Auch hinsichtlich des Umfangs (1690 Verse) übertrifft die Tirena die übrigen Schäferspiele; die Einteilung in Akte entspricht nicht den Regeln, zwischen dem vierten und fünften bleibt die Nymphe ohnmächtig auf der Bühne liegen.

Digitized by Google

zu dem Hirten Ljubmir, der eben herannaht, während Tirena sich verbirgt. Die folgenden Liebesscenen bewegen sich nun ganz in den herkömmlichen Geleisen, sowohl was die dramatischen Motive, als auch was den sprachlichen Ausdruck betrifft, den der Dichter durch Anaphoren und andere rhetorische Kunstmittel zu heben sucht: Ljubmir meint, er werde von Tirena verschmäht und will sich erstechen, Tirena tritt noch im rechten Augenblick hervor und gesteht ihm ihre Liebe, doch wird ihr Gespräch jäh unterbrochen durch einen Satyr, der die fliehende Nymphe erhaschen will, während Ljubmir seinerseits dem Räuber nachsetzt.

In den folgenden Akten sehen wir neben den idealisierten Schäfern auch die realistischen Bauern erscheinen. Da kommt zuerst der Bauernbursche Milienko, dessen knollige Liebesanträge die Nymphe eine Zeitlang geduldig anhört, bis sie sich durch einen Sprung in ihren Brunnen rettet, worauf sich dann Milienko auf der Bühne auszieht, um ihr nachzuspringen. Vergeblich tritt der alte Radat und dann auch Milienkos Mutter dazwischen, Milienko ist von seinem Liebeswahnsinn nicht abzubringen und Radat giebt alsdann noch einen langen Monolog zum besten, worin er Arbeit und Mäfsigkeit empfiehlt, Cupido treffe nur die Satten und die Faulen. Aber als Radat sich nun zum Schlummer niederlegt, erscheint der kleine Gott in eigener Person, trifft ihn mit seinem Pfeil und die Verliebtheit des Alten wirkt um so komischer, als gleich darauf sein Söhnchen Dragić erscheint, um ihn nach Hause zu holen. Der Alte will aber nicht zurückkehren, sondern den Spuren der Nymphe folgen, vergeblich weist ihn das kluge Söhnlein darauf hin, was wohl die Mutter und die Nachbarn dazu sagen würden; Radat hat die schönsten Hoffnungen für seine Liebespläne: „die Sonne ist auch schon alt und doch noch sehr schön warm“ (v. 1187). Das Söhnlein ist verzweifelt über diese Wirkungen der Liebe. „Wenn ich nur dem Gott mit seinen Pfeilen begegnete, ich wollte ihm schon den Standpunkt klar machen.“ Aber durch diese Drohung hat auch er den Zorn Cupidos erregt; es folgen zwei Scenen, in denen der Junge vom Pfeil Cupidos getroffen wird und alsdann der Nymphe seine Liebe anträgt, was sein eigener Vater sehr begreiflich und natürlich findet. Dann lenkt

Digitized by Google

das Spiel wieder in die gewohnten Bahnen ein: Ljubmir kämpft mit dem Satyr, der ihn niederwirft und für tot liegen läfst, die Nymphe wehklagt und bricht entseelt zusammen. Ljubmir erwacht und will sich aus Verzweiflung umbringen. Nun erscheint ein Eremit, der die anwesenden Hirten auffordert, für die Wiederbelebung Tirenas zu beten, worauf eine Stimme von oben die Gewährung der Bitte verkündigt. Im nämlichen Augenblick erhebt sich Tirena, erklärt Ljubmir als ihren Geliebten, und die sonstigen Anbeter, den Satyr nebst zwei Genossen einbegriffen, erklären sich damit befriedigt, ihr Gefolge bilden zu dürfen, worauf sie alle mit einem Tanz die Bühne verlassen.

Über das kleine Schäferspiel von Venus und Adonis (347 Verse) können wir uns kürzer fassen; es führt uns vor, wie Cupido auf den Wunsch seiner Mutter den schönen Jüngling im Schlafe fesselt, der sich dann nach seinem Wiedererwachen mit Freuden in die Sklaverei der Göttin begiebt; auch in diesem Spiel fehlt es nicht an Satyrn und Nymphen, die vor Venus einen Tanz aufführen und die wiedererwachte Natur in schönen Versen preisen. Das realistisch-komische Element ist hier durch Zwischenscenen vertreten, die an den Anlafs der ersten Aufführung, eine Hochzeit in Držićs Familie, anknüpfen; die Personen sind ein Betrunkener, der vom Hochzeitsschmaus kommt, und ein Bauer, der seinen Neffen in die Stadt geleitet, um ihm eine Frau zu verschaffen, während dessen Mutter von den Stadtmädchen nichts wissen will. Vor ihren Augen wird das Schäferspiel aufgeführt; der Bauernjunge hatte sich anfangs zufrieden erklärt, wenn er nur eine dicke Frau bekäme, die ihn im Winter ordentlich warm hielte; jetzt erklärt er im Zwischenakt zum Entsetzen seiner Mutter, er wolle ein Sklave der schönen Venus werden.

Das originellste unter den pastoralen Dramen Držićs ist leider nur in einer unvollständigen Handschrift erhalten.[1] Hier sehen wir Diana, umgeben von ihren Nymphen, auf der andern Seite Cupido und dessen Sohn, den bösen Geist Plakir (Piacere, Wollust), der den Nymphen im Gras Fallstricke legt, aber end-

---

1) Komedija, prikazana u Vlaha Srkočevića na piru. Abgedr. Stari Pisci 7, 122 ff.

Digitized by Google

lich selbst von ihnen gefangen wird, worauf sie ihn auf den Rat der allegorischen Gestalten Weisheit und Wahrheit mit schwarzer Farbe bestreichen, damit sein Äufseres ein Abbild des Inneren darstelle. In diese phantastisch-allegorische Handlung sind nun allerlei Gestalten aus der Wirklichkeit verflochten: ein Bauernbursche, der von wahnsinniger Liebe zu einer schönen Nymphe ergriffen ist und sie durch Berg und Thal verfolgt; seine verlassene Geliebte, die ihm nacheilt und ihn vergeblich zu überzeugen sucht, dafs er es bei ihr viel besser habe, die Nymphe werde sich schwerlich darauf einlassen ihm seine Flöhe zu fangen; dann noch ein weiteres bäuerliches Liebespaar, ferner ein komischer alter Eremit, der im Gebirge haust und gleichfalls in die schöne Nymphe verliebt ist, die ihm einen Sack über den Kopf zieht und allerlei sonstigen Schabernack mit ihm treibt, endlich ein Dienstmädchen aus Ragusa, das es bei seiner Herrschaft nicht mehr aushalten konnte und fortgelaufen ist, es ergeht sich nun in der romantischen Waldeinsamkeit mit einem aufserordentlichen Redestrom in den lustigsten Klagen über die Ragusaner Dienstbotenverhältnisse, natürlich laufen dabei auch manche Spässe unter, die uns heutzutage unverständlich bleiben müssen. Jedenfalls ist dies eines der anziehendsten Werke der phantastisch-realistischen Mischgattung, die später in Shakespeares Sommernachtstraum ihr unerreichbares Musterbild fand. Auch unser Drama ist ein Hochzeitsspiel; nach der Besiegung des Plakir im vierten Akt erklärt die schöne Nymphe ihren Genossinnen, dafs heute bei der Hochzeitsfeier des Vlaho Srkočević Keuschheit und Liebe sich vereinigten. Während sonst in den Schäferspielen der übliche Alexandriner herrscht, überwiegt hier die Prosa, in der sich der Humor des Dichters weit leichter und ungezwungener ergeht.

Soweit die spärlichen Überreste einen Schlufs gestatten, war die eigentliche Komödie im Ragusaner Repertoire nicht so stark vertreten, wie das Schäferspiel. Damit stimmt auch eine Bemerkung Držićs im Prolog zu seinem Skup (der Geizhals, nach Plautus Aulularia 1555). Als Prologsprecher erscheint hier eine wohlbekannte Gestalt der Schäferspiele, der Satyr, der die anwesenden Damen bittet, diesmal mit einem Stück ohne

Digitized by Google

Nymphen vorlieb zu nehmen, aber das nächste Jahr zu Fastnacht sollten wieder die Nymphen erscheinen. Heute werde ein altes Stück aus dem Plautus aufgeführt, den die Kinder in den Schulen lesen. Držić hat bei seiner Aulularia-Bearbeitung nicht nach der Art Lorenzinos durch Contamination die Verwicklung und Spannung gesteigert[1], dafür hat er aber das Spiel durch behaglich breite Ausmalung der Situationen verlängert und zu diesem Zweck auch mehrere Personen eingefügt, vor allem ein Stubenmädchen, das mit dem spitzbübischen Diener verschiedene Liebesscharmützel ausficht. Da die Handlung nach Ragusa verlegt ist, hat Držić die beste Gelegenheit, die vaterstädtischen Verhältnisse humoristisch zu schildern. Durch diese Schilderungen wird die Komödie bei Držić noch in weit höherem Maſse als bei den Italienern zu einem Bild der zeitgenössischen Verhältnisse und erhält dadurch einen besonderen Reiz. Dabei benutzt er die Gelegenheit, um mit gutmütigem Spott auch den Leuten aus der Nachbarschaft einen kleinen Hieb zu versetzen. Pasimaha, der Diener des alten Liebhabers, der sich bei den Vorbereitungen zum Gastmahl sehr in seiner Würde fühlt, stammt aus Cattaro und ist wie überhaupt seine Landsleute in diesen Stücken an den fortwährenden Schwüren bei dem Lokalheiligen Tryphon erkennbar.[2] Die Alten benützen jeden Anlaſs, um sich über die Jugend von ehemals und heute in weitläufigen, vielleicht etwas zu weitläufigen Betrachtungen zu ergehen, namentlich thut dies eine neu hinzu erfundene Figur, der alte Murrkopf Niko. Dabei ist die Liebe des jungen

---

1) Der Ansicht, als ob Držić italienische Dramatisierungen des Aulariastoffes benutzt habe, ist Jagić in seinem Aufsatz über den Skup (Festschrift für Vahlen 1900 S. 617 ff.) mit Recht entgegengetreten. Jagić giebt hier eine eindringende Analyse, die um so dankenswerter ist, als dieses Drama ebenso wie die übrigen Držićs viele schwerverständliche Stellen enthält. Schon früher hatte Polivka im Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. 81 den Skup besprochen.

2) Beiläufig sei bemerkt, daſs Držić, indem er dem Onkel und dem Neffen zwei verschiedene Diener giebt, ohne Zweifel die Strobilusfrage richtig gelöst hat. (Zur Litteratur über diese Frage vgl. die Plautusausgabe von Ussing 2, 273 f.) — Die Äuſserungen des alten Niko über das Treiben der Ragusaner Jugend erhalten durch die archivalischen Mitteilungen Jirečeks a. a. O. eine merkwürdige Illustration.

Digitized by Google

Kamilo zur Tochter des Geizhalses durchaus achtbar, sogar in moderner Weise schwärmerisch, wodurch denn auch das Quipropro in der grofsen Scene zwischen dem Liebhaber und dem Geizhals (s. o. 1, 450) etwas unwahrscheinlich wird. In der Charakteristik des geizigen Alten war Lorenzino entschieden glücklicher als Držić. Der Skup moralisiert zu viel darüber, wie er durch den Goldfund alle Lebensfreude verloren habe, wenn er auch bei dieser Gelegenheit über das Gold, das selbst aus Eseln Doktoren machen könne, ganz belustigende Betrachtungen zum besten giebt. Der Schlufs ist leider nicht überliefert; mitten in der vierten Scene des letzten Aktes bricht die Handschrift ab.

Während der Dichter im Skup ohne Zweifel auf Plautus unmittelbar zurückgeht, ist seine Komödie Dundo Maroje ein weitläufiges Intriguenstück in italienischer Manier: ein geiziger Alter, ein liederlicher Sohn, der in eine Kurtisane verliebt ist, eine verlassene Geliebte, die ihm in Männerkleidern nachfolgt, ein Jude, der Geldgeschäfte betreibt, ein deutscher Raufbold Ugo, der sich gleichfalls um die Gunst der Kurtisane bewirbt. Der Schlufs ist nicht erhalten, doch läfst sich erkennen, dafs er in der üblichen Weise verlief, die Kurtisane wird an einem Muttermal als Tochter eines reichen Augsburger Kaufmanns erkannt — also ein Erkennungsmittel, das bei den italienischen Komödiendichtern schon als etwas abgedroschen galt; sie vermählt sich mit ihrem Landsmann Ugo; die verlassene Geliebte wird für ihre Treue belohnt. Der Schauplatz ist Rom, aber die auftretenden Personen sind gröfstenteils Dalmatiner: der junge Maro, der die 3000 Dukaten, die ihm für die Zwecke einer Handlungsreise anvertraut sind, mit der Kurtisane verprafst, sein Vater Dundo Maroje, der ihm nachgereist ist und den gefräfsigen indolenten Bokčilo als Begleiter mitgenommen hat, der biedere alte Tripčeta (Tryphon) aus Cattaro, der sich schon längere Zeit in Rom aufhält und dem hilflosen alten Dundo mit seinem guten Rat zur Seite steht, und noch verschiedenartige andere Leute, so dafs sich eine ganze Reihe von lustigen Scenen entwickelt, wenn diese wunderlichen Gestalten auf dem fremden Boden sich erst italienisch anreden und dann als Landsleute erkennen. Auch Pomet, der Diener des Herrn

Digitized by Google

Hugo, die leitende Seele der Intrigue, und Petronella, die Dienerin der Kurtisane, sind Dalmatiner. Letztere ist ein ebenso schnippisches Persönchen wie ihre Kollegin in der Komödie Skup und teilt auch mit dieser die Vorliebe für volkstümliche Reimsprüche; in beiden Stücken haben diese verliebten Paare aus der Dienerschaft schon etwas von dem Charakter des Harlekin und der Colombina und es wäre wohl möglich, dafs wir darin einen speziellen Einflufs der venezianischen Komödie zu erblicken haben, wo sich diese Typen um die Mitte des Jahrhunderts zu entwickeln begannen. Pomet zeigt auch schon den unersättlichen Durst und Appetit des Harlekin und so hat er bei seinem trinklustigen deutschen Herrn gute Tage.[1] Der Liebhaber ist hier durch das Lokalkolorit etwas über den schablonenhaften Charakter seiner Rolle hinausgehoben. Zuerst erscheint er vor dem Haus seiner angebeteten Laura im glänzendsten Stutzerkostüm und zeigt sich in seinen Reden als Renommist und Verschwender; sein Vater, von dessen Anwesenheit in Rom er keine Ahnung hat, beobachtet ihn aus einem nahe gelegenen Wirtshaus und begleitet seine Reden mit komischen Ausbrüchen der Verzweiflung, endlich hält es ihn nicht mehr in seinem Versteck, er stürzt hervor und überschüttet seinen Sohn mit Vorwürfen, doch dieser thut, als kenne er ihn nicht und läfst den Zudringlichen von der Wache abführen. Die letztere Situation kommt auch anderwärts vor[2]; originell scheint aber der weitere Verlauf. Der Vater wird bald aus der Haft befreit, der Sohn steckt sich in die ehrbare Kleidung eines Kaufmannsjünglings und nähert sich seinem Vater mit der gröfsten Unbefangenheit, indem er vorgiebt, der betreffende Stutzer sei offenbar ein Doppelgänger von ihm gewesen. Nun stellt sich der Vater so, als ob er das glaubte, doch findet er im weiteren Verlauf des Stücks Gelegenheit, dem Sohn mit gleicher Münze zu lohnen. Das italienisch-slavische Sprachgemisch trägt viel

1) Das Wort brinz s. 263 offenbar = brindisi, die Konjektur trink ist überflüssig.

2) Etwas Ähnliches in der allerdings damals noch nicht aufgeführten und gedruckten Strega s. o. S. 316; der Streit der Wirte, deren jeder die Fremden in sein Haus ziehen möchte, kommt ähnlich auch in den Ingannati vor.

Digitized by Google

dazu bei, die komische Wirkung zu erhöhen, Ugo bedient sich des Italienischen mit seiner eigentümlichen deutschen Aussprache. Vorangestellt sind zwei Prologe; der eine, von einem Negromanten gesprochen, hat, wie das auch öfters bei den Italienern der Fall ist, den Charakter eines selbständigen komischen Solovortrags, im andern werden die Zuschauer in der üblichen Weise begrüfst und über den Inhalt orientiert.

Noch unvollständiger sind uns zwei weitere Intriguenlustspiele überliefert, die übrigens von vornherein nicht so umfangreich und wohl auch nicht so sorgfältig ausgearbeitet waren, wie der Dundo Maroje.[1] In dem einen ist die Scene nach Cattaro verlegt, der Hauptcharakter Tripče war offenbar eine ständige Figur des Ragusaner Repertoires. Tripče erscheint in ähnlichen grotesken Situationen, wie sie bei den komischen Alten des italienischen Lustspiels herkömmlich sind, neben ihm erscheint auch ein verliebter Pedant. In weit gröfserer Unabhängigkeit von der italienischen Schablone bewegt sich das andere Stück, das wieder in Ragusa spielt und dessen Titelheld Arkulin, ein wunderlicher alter Junggeselle in die Witwe Ančica verliebt ist, doch wollen deren Angehörige nur dann in eine Verbindung der beiden einwilligen, wenn Arkulin nicht nur auf eine Mitgift verzichtet, sondern auch noch eine Morgengabe spendet. Man hat bei der Schilderung des bizarren alten Burschen den Eindruck, als sei eine stadtbekannte Persönlichkeit kopiert; wenn er auch noch so beredt in seinem slavisch-italienischen Kauderwelsch mit Versen untermischt seine Liebe zur Schau trägt, will er doch vom Bezahlen nichts hören und da er ein sehr kampflustiger Herr ist, wird er nicht nur mit dem Bruder seiner Angebeteten, dem Prahlhans Viculin, sondern auch mit andern grotesken Figuren, z. B. einem Topfhändler aus Cattaro in Streitscenen verwickelt. Die Lösung des Konflikts wird durch einen Negromanten herbeigeführt. Dieser schlägt Arkulin mit Lahmheit, nimmt hierauf dessen Gestalt an und vermählt sich vor Zeugen in aller Form Rechtens mit der Witwe, wobei er in alle Bedingungen der Familie einwilligt, während der hülflose Arkulin in einem Winkel zuschaut

1) Stari pisci 7, 157 ff., 362 ff.

Digitized by Google

und nach dem Verschwinden des Negromanten sich wohl oder übel in die neugeschaffene Situation hineinfinden mufs.[1] Der Negromant erscheint also nicht wie bei den italienischen Komödiendichtern als Prahler und Schwindler, sondern ist wirklich mit magischen Kräften ausgestattet, ein Fall, der uns blofs noch in der griechischen Komödie des Demetrios Moschos begegnet ist.

Auf die weitere Entwicklung des ragusanischen Dramas im Zeitalter Gundulićs werden wir später noch zurückkommen.

1) Von zwei weiteren Stücken, Gjuho Krpeta und Pjerin (Stari Pisci 7, 397 ff.) sind nur einige Excerpte erhalten, wonach ersteres Stück phantastisch-mythologische Scenen in der Art wie die oben S. 521 besprochene Komödie enthalten haben mufs; der Pjerin war offenbar ein Intriguenstück nach italienischer Art.

Digitized by Google

Erklärung der abgekürzten Citate.

D'Ancona, A.: Origini del teatro italiano, 2. ed., 2 Bde., Torino 1891.

Argelati, F.: Biblioteca dei volgarizzatori, 5 Bde., Milano 1767.

Bahlmann: Die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Münster 1893.

Bibliothèque du théatre français depuis son origine, 3 Bde., Dresden 1768.

Bilancini, P.: Giraldi e la tragedia italiana nel secolo XVI, Aquila 1900.

Bolte s. S. 1.

Bolte s. Macropedius.

Bongi, S.: Annali di Gabriel Giolitto de' Ferrari, vol I, Roma 1894.

Brunet: Manuel du libraire, 5. Aufl., Bd. I ff., Paris 1860 ff.

Bulaeus: Historia universitatis Parisiensis, 6 Bde., Paris 1665 ff.

Burchardi diarium s. S. 28.

Campanini s. S. 240.

Cappelli: Lettere di Lod. Ariosto pubbl. con intruduzione biografica di A. C., 3 ediz., Milano 1887.

Carducci s. S. 367.

Campbell: Annales de la typographie néerlandaise au XV. siècle, La Haye 1874.

Castelvetro: La Poetica d'Aristotile volgarizzata, Vienna 1570.

Ciampolini s. S. 381.

Chassang: Des essais dramatiques imités de l'antiquité au 14. et 15. siècle, Paris 1852.

Classen s. S. 163.

Croce s. S. 200 (auch besonders in umgearbeiteter Form u. d. T. I teatri di Napoli, sec. XVI—XVIII. Neapel 1891).

La Croix du Maine: Bibliothèque française ed. Rigoley de Juvigny, Paris 1772.

Cunliffe s. S. 464.

Daniello, B.: Della Poetica, Venedig 1536.

Darmesteter, Morceaux choisis, in: Darmesteter et Hatzfeld, Le 16. siècle en France, 2. ed., Paris 1883.

Deliciae poetarum germanorum, 6 Bde., Francofurti 1612.

Dictionary of national biography, Bd. I ff., London 1885 ff.

Donatus s. Euanthius.

Digitized by Google

Dunlop: Geschichte der Prosadichtungen, a. d. Englischen übers. v. Liebrecht, Berlin 1851.

Ebert, A.: Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert, Gotha 1856.

Ebner s. S. 478 f.

Erasmus: Opera ed. Clericus, Bd. I ff., Leiden 1703 ff.

Euanthius et Donati commentum de comoedia ex recensione A. Reifferscheidii. Breslau, Index scholarum f. d. Winter 1874/5. Donati in commenta Terentiana praefationes ex recensione A. R. Ib., Index scholarum f. d. Winter 1875/6.

Faguet, E.: La tragédie française au 16. siècle, Paris 1883 (Réimpression 1895).

Flamini s. S. 230.

Flechsig s. S. 296.

Gaspary, A.: Geschichte der italienischen Litteratur, Bd. II, Berlin 1888.

Gaspary, A.: Storia della letteratura italiana, tradotta da Vittorio Rossi, Vol. II, Parte 1, Torino 1890, Parte 2, 1891.

Gaullieur: Histoire du collège de Guienne, Paris 1874.

Geiger: Renaissance und Humanismus in Deutschland und Italien, Berlin 1882 (Allg. Gesch. in Einzeldarstellungen II, 8).

Geiger: J. Reuchlin. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1871.

Giornale s. S. 183.

Giraldi Cinthio, Giovanni Battista: Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie (1553); Neudruck in der Biblioteca rara No. 52, Milano 1864.

Goedeke, Grundriſs zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl. Bd. II, 1886.

Haslewood: Ancient critical essays upon english poets and poetry, 2 Bde., 1811—15.

Herford: Studies in the literary relations of England and Germany in the 16. century, Cambridge 1886.

Herrmann, M.: Die Reception des Humanismus in Nürnberg, Berl. 1898.

Holstein: Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Dichtung; Halle 1886 (a. u. d. T. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte Nr. 14 u. 15).

Holstein: vgl. Reuchlins Comödien, herausg. v. H., Halle a. S. 1888.

Ingegneri: Della poesia rappresentativa, Ferrara 1598.

Jireček s. S. 511.

Klein, F. s. S. 478.

Klein, J. L.: Geschichte des Dramas, Bd. IV, V (Geschichte des italienischen Dramas, Bd. I, II), Leipzig 1866/67.

Del Lungo: Florentia, uomini e cose del 400, Firenze 1897.

Luzio: P. Aretino nei suoi primi anni a Venezia, Torino 1888.

Luzio-Renier: Mantova e Urbino, s. S. 201.

Macropedius, Rebelles und Aluta, herausg. v. Bolte (= Lateinische Litteraturdenkmäler, Nr. 13, Berlin 1897).

Digitized by Google

Madius: vgl. Vincenti Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de poëtica communes explanationes etc. Im Anhang: Madius de ridiculis. Venedig 1550.

Massebieau: De Ravisii Textoris comoediis s. S. 60. Ders.: Les colloques scolaires du XVI. siècle et leurs auteurs (1480—1570). Paris 1878.

Mazzi s. S. 189.

Mazzoni: vgl. Le opere di Gio. Rucellai, pubbl. da G. Mazzoni, Bologna 1887.

Merlini: Saggio di ricerche sulla satira contro il villano, Torino 1894.

Minturnus: De poeta 1559. Minturno: L'arte poetica, Venedig 1563 (N. T. 1564).

Morsolin, Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI, 2. ed., Firenze 1894.

Nausea s. S. 53.

Palermo: I Manoscritti Palatini di Firenze, Bd. II, Firenze 1860.

Papillon: Bibliothèque des auteurs de Bourgogne, 2 Bde., Dijon 1742.

Parfait, C. u. F.: Histoire du théatre français depuis son origine jusqu'à présent, 15 Bde., Paris 1745 ff.

Pasquier, Les recherches de la France, Édition augmentée, Paris 1633.

Pavić s. S. 506.

Petit de Julleville, L.: La comédie et les moeurs en France au moyen âge, Paris 1886.

Piccolomini, A.: Annotazioni sopra la Poetica d'Aristotile, con la traduzione del medisimo libro in lingua volgare, Venezia 1575.

Pigna: I Romanzi etc., divisi in tre libri, ne' quali della poesia e della vita dell' Ariosto con nuovo modo si tratta, Venedig 1554.

Lopez Pinciano, A.: Philosophia antigua poetica, Madrid 1596.

Platter: vgl. Boos, Thomas und Felix Platter, Leipzig 1878.

Quadrio: Della storia e della ragione d'ogni poesia, 7 Bde., Bologna und Mailand 1739—59.

Quétif u. Échard: Scriptores ordinis praedicatorum recensiti, 2 Bde., Paris 1719—21.

Reinhardstöttner: Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, Leipzig 1886.

Reusch: Wilhelm Gnapheus, der erste Rektor des Elbinger Gymnasiums. Elbinger Gymn.-Progr. 1868 u. 1877.

Riezler, G.: Geschichte Bayerns, Bd. I ff., Gotha 1878 ff.

Robortellus: Aristoteles de Arte poetica, cum Fr. Robortelli explicationibus; accessere ejusdem Robortelli in Horatii artem poeticam paraphrasis etc., Florenz 1548.

Rossi, V.: Battista Guarini ed il Pastor fido, Torino 1886.

Rossi: vgl. Le lettere di M. Andrea Calmo pubbl. da Vittorio Rossi, Torino 1888.

Sacre rappresentazioni ed. A. d'Ancona, 3 Bde., Firenze 1872.

Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem 1561.

Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo 13. al 18., Dispensa I ff., Bologna 1868 ff.

Digitized by Google

Schröder, E.: Jac. Schöpper von Dortmund und seine deutsche Synonymik, Univ.-Progr., Marburg 1889.

Schmidt, Ch.: Histoire litteraire de l'Alsace, 2 Bde., Paris 1879.

Schmidt, E.: Comödien vom Studentenleben, Leipzig 1880, a. d. Verhandlungen der 34. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, 1879, S. 34—49.

Segni, B., Rettorica e poetica d'Aristotile tradotte, Firenze 1549.

Smith s. S. 88.

de Sommi s. S. 182.

Spengler, F.: Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts. Innsbruck 1888.

Stari pisci s. S. 506.

Stoppato, L.: La commedia popolare in Italia, Padova 1887.

Tiraboschi: Storia della letteratura italiana, 8 Teile in 15 Bänden, Mailand 1822 ff.

Torraca, Studj. s. S. 204.

Villari s. S. 251.

Viperanus: De poetica libri III, Antwerpen 1579.

Vormbaum, R.. Die evangelischen Schulordnungen des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts, 3 Bde., Gütersloh 1858 ff.

Warburg: Sandro Botticellis Geburt der Venus u. s. w., Hamburg 1893.

Weilen s. S. 111.

Digitized by Google

Berichtigungen und Nachträge.

Seite 3 Zeile 8 lies: ca. 1470. — 57, 11 l. quales. — 70, 17 l. Terentium. — 80, Anm. 1 ist infolge eines Versehens die Erwähnung der Comödie Hispaniola von Johannes Maldonatus, Priester der Diöcese Burgos, ausgefallen, die dreimal, zuletzt 1535 gedruckt wurde. Ich kenne sie aus den Erwähnungen bei Nicolas Antonio s. v. Johannes Maldonatus und bei Gallardo No. 2879. Der Verf. gesteht selber „sales et joci Plautini circumsonabant aures meas". Eine lateinische Übersetzung von Aristophanes Plutus von dem Spanier Cabedo erwähnt Menendez Pelayo, La ciencia Española 3, 257. — 81, 20 l. 1561. — 88, Anm. 2. Joh. Müller, Vor- und frühreformatorische Schulordnungen und Schulverträge. Zschopau 1885/86 (= Sammlung selten gewordener pädagogischer Schriften, Heft 12 u. 13). — 89, 17. Zur Litteratur über die Frage der Superiorität des Terenz vor Plautus vgl. Sabbadini im Giornale Bd. IX. — Zu 93, Anm. 2 kann noch hingewiesen werden auf den Prolog des Camerarius zu den Adelphi; Camerarius wendet sich hier gegen diejenigen, die den Darstellern pronunciationem rusticam vorwerfen und sagen „lepidos jocos a nobis depravarier;" vgl. Prologi aliquot etc. A 5 (s. S. 424). Über den Zweck der Schulaufführungen sagt Colinus im Prolog zu einer Prager Aufführung (Handschr. d. Wiener Hofbibl. 9910 Bl. 222) . . . . nec labor Susceptus ille est gratia nostrae nisi Pubis domesticae; fidelitas enim Exercitatione tali praecipit Hanc imbui, propterque vocem liberam Accentuumque propter artem. Im Prolog zum Miles gloriosus (ebenda Bl. 223) bezeichnet Colinus als einen Hauptvorteil solcher Aufführungen die Einübung der selteneren Plautinischen Wörter. Nach Wehrmann, Aus Pommerns Vergangenheit, Stettin 1891, S. 107 bestimmte die Stettiner Schulordnung von 1591, dafs die Vorgeschritteneren die erklärten Komödien ohne schauspielerisches Gebahren, doch geziemend darstellen sollten. — 94, Anm. 2. Zieglers Berufung auf die Passionsspiele befindet sich in der Widmung vor dessen Ophiletes. — 138, 28. Einen Neudruck von Grimalds Christus redivivus veröffentlichte Hart in den Publications of the Modern Language Association of America Vol. XIV No. 3. — 157, 1. Über Hannardus Gamerius vgl. Reinhardstöttner, Zur Geschichte des Humanismus u. s. w. im Jahrbuch f. Münchener Geschichte 4, 75ff. — 194, Anm. 1 l. storica. — 201, 25. Über das Festspiel Sannazars vgl. Croce, I teatri di Napoli S. 11. — 215, 24ff. In einem ähnlichen Stil, wie die hier erwähnten Tragödien, bewegt sich die Tragedia di Marco Guazzo, intitolata Discordia d'Amore (Venedig 1526) und vermutlich auch

Digitized by Google

die bei Mazzi erwähnte Tragödie Dispetti d'Amore von Francesco Fonsi (1520). — 259, 15 l. neue. — 267, 37 l. Weltpriester. — 269, 25 l. 1548. — 297, Anm. 1. Die Inganni können schon deshalb mit keiner der bei Calvete de Estrella a. a. O. erwähnten Komödien identisch sein, weil dort ausdrücklich bemerkt wird, beide Komödien seien bereits im Druck erschienen. Ob die Inganni vielleicht bei Gelegenheit von Philipps Rückkehr nach Spanien 1552 aufgeführt wurden, vermag ich im Augenblick nicht festzustellen. — 340, 29 l. Caracciolo. — Zu 353, 4 wäre an den bergamaskisch sprechenden Liebhaber in der Floriana (S. 212) zu erinnern. — 357, 11. Zu den Musikclowns vgl. S. 187.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. S.

Digitized by Google

Digitized by Google

629 OCT -8

Digitized by Google

Digitized by Google